ADOLF PHILIPPI

BEGRIFF DER RENAISSANCE

The
HAROLD B. LEE LIBRARY

Gift of

Henry
Von Witzleben

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY

A 2317.36

6.32

Der Begriff der Renaissance

Daten zu seiner Geschichte

von

Adolf Philippi

Mit 24 Bildertafeln

Alfred Kröner Verlag in Leipzig

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Vorwort.

Dieſes Buch, deſſen Aufgabe wohl keiner Rechtfertigung bedarf, hält die für den Leſer unbequeme Mitte zwiſchen einer erzählenden oder beweisführenden Darſtellung und einer Materialſammlung. Das war nicht zu ändern. Denn wenn ich, wie anfangs meine Abſicht war, die Darſtellung hätte vorangehen, die Stellenſammlung folgen laſſen wollen, ſo würde ich unverhältnismäßig mehr Raum gebraucht haben, da ſehr vieles öfter hätte geſagt werden müſſen. Der Wert meiner Arbeit, wenn ich ſo ſagen darf, liegt in der Zuſammenſtellung der Quellen, die möglichſt wörtlich wiedergegeben ſind, damit der Leſer ſelbſt urteilen könne, und für dieſen Zweck ſchien es mir richtiger, die Darſtellung nicht von der Quellenſammlung zu trennen. Zumal da es ſich hier doch wohl um ein wiſſenſchaftliches Buch handelte, dergleichen ich für gewöhnlich, wie meine Freunde wiſſen, nicht ſchreibe. Gelehrte Umſtändlichkeiten ſind möglichſt vermieden. Was darnach ausſieht, iſt ſo gemeint, daß es jemand nützen möchte, der den Gegenſtand weiter verfolgen will. Die wenigen Abbildungen ſollen nur für die beſprochenen Formalitäten einen Anhalt geben.

Dresden, Mai 1912.

A. P.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/derbegriffderren1912phil

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Einleitung und Übersicht 1

II. Die Italiener. Von Dante bis Filippo Villani . 11

Giotto erhält seinen Platz 13.

III. Die Kommentare des Lorenzo Ghiberti 15

Die Maler von Siena und die Bildhauer von Pisa werden eingestellt 17. Das Erwachen der Kunst in Toskana 18. Die maniera Greca 18. Kunstbeschreibung und Stilbezeichnung bei Ghiberti 20. Sein Verhältnis zu der Gotik 21.

IV. Brunelleschi tritt in die Kunstgeschichte ein. Die Traktate Albertis und Filaretes und die anonyme Vita des Brunelleschi 23

1. Filippo Brunelleschi 23. Das Neue an Brunelleschi; die Domkuppel 24. 2. Alberti 25. Seine Kundgebung für Brunelleschi 26. 3. Filarete 27. Sein Traktat 28. Für Brunelleschi 29. Gegen die Gotik 30. 4. Die anonyme Vita des Brunelleschi 32.

V. Zwischenspiel. Der gotische Störenfried 36

Die Goten der Völkerwanderung 37. Das Quattrocento und die Gotik 38.

VI. Das Buch des Billi und der Anonymus Magliabechianus. Weiteres zur Charakterisierung Brunelleschis 40

VII. Das Werk des Vasari. Die rinascita 44

1. Der Standpunkt des Autors 44. Vasaris Klassizismus (Trissinos Befreites Italien) 46. 2. Das Werk und seine zwei Auflagen 47. 3. Vasaris Periodeneinteilung. Die rinascita 49. Das erste Proömion 51. Zweites und drittes Proömion 54. Die rinascita 55. Borghini 57. Adriani 58. Varchi 59. 4. Die Manieren bei Vasari 59. 5. Vasaris Stellung zu der Gotik 62.

Seite

VIII. Italienische Kunsthistoriker nach Vasari 65

Raffaello Borghini 65. Baldinucci und Lanzi 66. Cicognara 67.

IX. Die Franzosen bis auf d'Agincourt 70

Eindringen des italienischen Geschmackes 71. Philibert de l'Orme 72. François Blondel 73. Félibien 74. Blondel der Jüngere, Architecture française 76. Cours d'Architecture 77. Die Enzyklopädie und Voltaire 87. Percier und Fontaine 88.

X. Seroux d'Agincourt 90

XI. Sismondi und Frau von Staël 95

XII. Die Aufnahme des Wortes renaissance in den französischen Sprachgebrauch 99

Paul Lacroix 100. Die Architekten seit 1830 101. Die gotische Bewegung 102. Ausgestaltung des Renaissancebegriffs 105. Viollet-le-Duc 106.

XIII. Die Renaissance im Feuilleton. Jules Michelet . 109

XIV. Die Engländer 114

Milton 115. Samuel Johnson 116. Roscoe 117. Ruskin 118.

XV. Die Rezeption des Renaissancebegriffs in Deutschland 119

XVI. Rumohrs Italienische Forschungen 122

XVII. Ranke 124

XVIII. Gelegentliches Vorkommen des Ausdrucks Renaissance 129

Gottfried Semper; Kugler, Kleine Schriften 129. Burckhardt, Die Kunstwerke der belgischen Städte 130. Ernst Förster 131. Guhl 132. Waagen 133.

XIX. Die Handbücher von Kugler. Jakob Burckhardt . 134

Kuglers Geschichte der Malerei 134. Sein Handbuch der Kunstgeschichte 135. Die Einteilung 136. Franz Mertens 137. Die Auflagen 137. Die italienische Architektur 139. Die moderne Architektur außerhalb Italiens (Burckhardts Zusätze) 142. Die bildende Kunst 144. Kugler und Burckhardt 145. Burckhardts Cicerone 147.

Seite

XX. Folgerungen für den heutigen Gebrauch 153

1. Zusammenfassung des Renaissancebegriffs 153. 2. Erweiterung des Begriffs in Burckhardts „Kultur der Renaissance" 154. 3. Erweiterung des Begriffs in Frankreich 159. 4. Verschiedene Bewertung der Renaissance in Frankreich und in Deutschland 164.

Beilagen 166

1. Rinascimento (S. 3) 166. 2. Roma rinata bei Machiavelli (S. 59) 169. 3. Die bildende Kunst des Quattrocento in der Sprache des Kuglerschen Handbuchs von 1842 (S. 145) 171.

Verzeichnis der Abbildungen.

	Tafel
Baptisterium in Florenz. Von der Tür des Andrea Pisano. Unterer Teil eines Flügels	1
Baptisterium in Florenz. Von der ersten Tür Ghibertis. Unterer Teil eines Flügels	2
Baptisterium in Florenz. Von der zweiten Tür Ghibertis	3
Drei Reliefs vom Campanile in Florenz: Nomadenleben, Musik und Malerei	4
Schnitt und Vorhalle der Cappella Pazzi in Florenz. Von Brunelleschi	5
Domkuppel in Florenz. Von Brunelleschi	6
Teil der Fassade des Palazzo Rucellai in Florenz. Von Alberti	7
Palazzo Riccardi in Florenz. Von Michelozzo	8
Banco Mediceo in Mailand	9
Wandbrunnen in der Alten Sakristei des Doms von Florenz. Von Buggiano (Cavalcanti)	10
Vom Grabmal Brunelleschis im Dom zu Florenz. Von Buggiano (Cavalcanti)	11
S. Miniato bei Florenz	12
Loggia de' Lanzi in Florenz	13
Tabernakel Orcagnas in Or San Michele zu Florenz	14
Giovanni Pisano: Sibylle von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja	15
Bogen vom Schlosse Gaillon. Ecole des Beaux-Arts in Paris	16
Tuilerien. Teil der Gartenfassade. Von Philibert de l'Orme	17
Porte Saint-Denis in Paris. Von François Blondel	18
Palais du Luxembourg in Paris. Von Jacques de Brosse	19
Teil der Fassade des Palazzo Pitti in Florenz. Von Brunelleschi	20
Hoffassade des Louvre. Der Uhrpavillon von Lemercier, links Fassade von Pierre Lescot, rechts Fassade von Lemercier nach Lescot	21
Wendeltreppe im Schlosse zu Blois	22
Arkaden des Schlosses Anet, von Philibert de l'Orme. Ecole des Beaux-Arts in Paris	23
Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris. Von Labrouste	24

I. Einleitung und Übersicht.

Namen kommen nach den Sachen, Sammelnamen oft so spät, daß man nachträglich kaum begreift, wie man sich so lange ohne sie hat behelfen mögen. So notwendig scheinen sie uns, daß wir ihre Jugend schnell vergessen. Den Ausdruck Hellenismus, zur Bezeichnung einer bestimmten Geschichtsperiode, hat 1833 Johann Gustav Droysen geprägt. Den Begriff des Mittelalters (medium aevum) hat zuerst ein deutscher Professor in Leyden, Georg Horn, in seinem Orbis politicus von 1667 aufgestellt, und er ist dann durch die geschichtlichen Lehrbücher von Cellarius, der 1707 in Halle starb, weiter verbreitet worden.

Solche Benennungen müssen nicht immer zutreffend sein; es genügt, daß man sich über ihren allgemeinen Sinn verständigt. Sie klingen an das Ohr und werden vom Sprachgebrauch aufgenommen. Manche von ihnen haben im Laufe der Zeit ihren Sinn verändert, umfassen jetzt mehr als im Anfang, sind vieldeutig geworden, woraus sich für den Gebrauch leicht Unbequemlichkeiten ergeben. So ist es dem Wort Renaissance ergangen, dessen Entwickelungsgeschichte im Folgenden versucht werden soll, zum Nutzen derer, die es anwenden müssen, ohne das Warum zu kennen*).

Wenn wir heute von einer italienischen Renaissance sprechen, so wird der Ausdruck zunächst auf einen bestimmten Abschnitt der Kunstgeschichte (seit 1400) bezogen, sodann auch auf die

*) Come le pecorelle escon del chiuso
Ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
Timidette atterrando l'occhio e'l muso;
E ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
Addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
Semplici e quete, e lo perchè non sanno —
Dante, Purgatorio 3,79.

Literatur dieses Zeitraums und endlich auf das gesellschaftliche und politische Leben, den ganzen Kulturzustand des Zeitalters.

Die „Renaissance" greift in andere Länder über, am deutlichsten nach Frankreich, wo die Architektur unter Franz I. und seinen Nachfolgern, soweit sie italienische oder antikisierende Formen verarbeitet hat, als französische Renaissance — im Gegensatz zur Gotik oder zum Stil Ludwigs XIV. — bezeichnet wird; auch die Literatur dieses Zeitabschnitts wird so benannt.

Für Deutschland kommt die Architektur und ein Teil der Plastik des 16. Jahrhunderts in Betracht. Man kann auch bei Dürer oder Holbein von einem Verhältnis zur Renaissance insofern sprechen, als der eine oder der andere als Graphiker oder in der dekorativen Form gotischen oder antikisierenden Motiven nachgegangen ist. Dagegen werden neuerdings ans Licht getretene Versuche, den Begriff auch auf einzelne Gruppen der älteren deutschen Literatur überzuleiten, ebensowenig Anklang finden, wie in Deutschland von einem Zeitalter der Renaissance, und wäre es auch noch so kurz, die Rede sein darf. Denn für Deutschland ist die Reformation, und überhaupt die wissenschaftliche Bewegung der Geister, unendlich viel wichtiger gewesen als das bißchen Kultur, was die Kunst im Gefolge haben konnte.

Gehen wir nach England, so bietet uns das Eindringen der italienischen Formen in die Architektur nichts besonderes mehr. Wohl aber die Betrachtung der Poesie von Chaucer bis Milton, weil für sie von neueren Literaturhistorikern mit Nachdruck Gesichtspunkte einer Renaissance geltend gemacht worden sind (XIV).

Ein Blick auf Spanien und die Niederlande würde uns nichts neues mehr geben. Aber die Renaissance läßt sich noch nach einer anderen Seite ausweiten. Jakob Burckhardt hat uns mit berückenden Farben das Bild des Renaissancefürsten hingestellt. Nun lebten damals außerhalb Italiens drei Herrscher mächtiger Reiche, die mit einander verkehrten, Feste feierten und Kriege führten: Karl V., Franz I. und Heinrich VIII., alle pracht- und kunstliebend, die letzten zwei auch Pfleger der Literatur und der Wissenschaften. Sie sind ebenfalls Renaissance-

fürsten, und man hat sie auch so genannt, aber damit ist doch nur eine Seite ihres Wesens bezeichnet, denn sie sind mehr als die italienischen Kolibriregenten. Von dem älteren Geschlecht kann man noch den Kaiser Maximilian hierher rechnen, und auch wohl noch Karl den Kühnen, obgleich nach Burckhardts Meinung der Herzog von Burgund für einen Renaissancefürsten zu wenig Realpolitiker gewesen sein soll, worüber sich noch streiten ließe. Und dem Kaiser, der ein offenkundiger Förderer der Renaissance in Deutschland gewesen ist, hat man doch andererseits wegen seiner mittelalterlichen Verträumtheit den Namen des letzten Ritters angehängt. Je weiter der Renaissancebegriff seine Kreise zieht, desto mehr geraten wir ins Ungewisse.

Der Ausdruck Renaissance ist sehr jung. Zu uns ist er erst um 1840 gekommen, und bei den Franzosen läßt er sich auch nur noch hundert Jahre weiter zurück verfolgen. Der Ausdruck rinascimento aber, welcher gewöhnlich als die Urform des französischen Wortes angesehen wird, war den älteren Italienern so gut wie unbekannt*). Sie teilen nach altem Herkommen ihre Kunst nach Jahrhunderten ein: Trecento, Quattrocento, Cinquecento, und erst neuerdings hat man das seltene Wort hervorgesucht, um damit bald Kunst, bald Literatur, bald in einem weiteren, bald in einem engeren Begriff zu bezeichnen; man wollte eben anstatt des französischen Ausdrucks einen italienischen haben. Für uns ist das ohne Belang, denn die Arbeit auf diesem Gebiet haben in neuerer Zeit nicht mehr die Italiener getan, sondern Franzosen und Deutsche.

Vasari spricht an einigen Stellen seiner Künstlergeschichte (1550) von einer rinascita der seit dem Ende des klassischen Altertums abgestorbenen Künste. Diese „Wiedergeburt" hebt aber nach seiner Auffassung keineswegs mit der heute sogenannten Frührenaissance (Brunelleschi, Ghiberti u. s. w.) an, sondern viel früher. Sie begreift Giovanni Pisano, Giotto und viele andere in sich, die wir doch, formell angesehen, zu den Gotikern rechnen,

*) Hiervon in der ersten Beilage.

also das ganze Trecento; aber weiter zurück auch noch Niccolo Pisano. Vasari nennt einmal als obere Zeitgrenze das Jahr 1250, schließt aber dennoch an anderen Stellen in diese Periode Bauwerke des 11. Jahrhunderts mit ein, wie die Kirche S. Miniato bei Florenz und den Dom von Pisa. Auch hat er den Begriff noch nicht zur Periodisierung seiner Künstlerbiographien verwendet; er teilt sie nach Jahrhunderten ein.

Darin, daß Vasari seine rinascita lange vor 1400 beginnen läßt, folgt er der Auffassung des florentinischen Kreises, aus dem er hervorgegangen ist. Schon bald nach 1300 hatte Dante Giotto an den Anfang der neuen Kunst von Florenz gestellt (II). Kein Ruhm eines Nachfolgenden, keine spätere Geschichtskonstruktion hat Giotto von seinem Platze verdrängen können, oder mit anderen Worten: eine „Renaissance", die Giotto ausgeschlossen hätte, wäre nach italienischem Gefühl unmöglich gewesen. Einer der Begründer der Frührenaissance, der Bildhauer Ghiberti, schreibt nach 1450 seine Memoiren (III). Er spricht mit starkem Selbstgefühl von seiner eigenen Kunst. Er spricht auch von der guten Kunst der alten Griechen, von der schlechten der späteren (der byzantinischen), die dann von Giotto überwunden sei. Der hat die jahrhundertelang begraben gewesene Kunst wieder aufgefunden, und als dessen Nachfolger sieht Ghiberti sich selbst an. Aber daß er, der für uns am Anfang einer Epoche steht, Giotto gegenüber wiederum ein Neuerer gewesen ist, empfindet er noch nicht. Und doch war jetzt Brunelleschi, der Urheber des neuen Baustils, schon nicht mehr am Leben.

Brunelleschi vertrat als Architekt die vornehmste unter den Künsten. Zweierlei machte seinen Ruhm: die Domkuppel von Florenz, eine Meisterleistung der Konstruktion, aber kein Werk des neuen Stils, und die Erfindung dieses Stils — oder, wie man auch sagte, die Wiederauffindung des antiken Stils — die in seinen übrigen Bauten zutage trat, und fast war jener erste Ruhm der größere. Schon bei seinen Lebzeiten hatte ihn sein Freund Leon Battista Alberti als den bahnbrechenden Geist

eines neuen Zeitalters gepriesen (1436), und in den nächsten vierzig Jahren nach seinem Tode (1446) entstand eine Literatur, die das Andenken des Wiedererweckers der antiken Baukunst weiter verherrlichte (IV). Giottos wurde in diesem Kreise nur noch nebenbei in Ehren gedacht. Der antike Stil wurde dem „modernen" entgegengesetzt. Das war die gotische Bauweise, die die Barbaren der Völkerwanderung nach Italien gebracht haben sollten, und die den Italienern fremdartig und widerwärtig erschien (V).

Diese Überlieferung nahm Vasari 1550 auf (VII). Ihm stand Brunelleschi eben so hoch wie seinen Vorgängern; er hat sein Bild nur noch schärfer herausgearbeitet. Der hatte nun unbestritten seinen Platz am Anfang des Quattrocento. Von den Cinquecentisten stand für Vasari Michelangelo am höchsten. Also der Begründer der Frührenaissance und der Vollender der Hochrenaissance, würden wir heute sagen. Hätte Vasari ebenso gedacht, so hätte er Giotto ausschließen müssen, das aber konnte der Italiener nicht über das Herz bringen. Vasari rechnet von seiner rinascita an drei Zeitalter oder Stufen. Die erste umfaßt Giotto und das ganze Trecento, mit einer unbestimmten Grenze nach oben. Die zweite beginnt mit Brunelleschi. Die dritte, mit Lionardo beginnend, unsere Hochrenaissance, nennt er la moderna.

Der heutige Sprachgebrauch hat in dem Worte Renaissance ein bequemes Ausdrucksmittel zur Bezeichnung des Stilunterschiedes, hauptsächlich der Gotik gegenüber, welches wir nicht nur auf die Architektur und die ihr anhängenden dekorativen Künste anwenden können, sondern auch auf die formalen Bestandteile von Skulpturen und Gemälden. Dazu war Vasaris rinascita, weil sie das Trecento mit einschloß, nicht brauchbar. Er hat sich dafür, nach älteren Anregungen, eine Theorie der „Manieren" ausgebildet, die er in antike, alte, neue und moderne scheidet. Über die Gotik denkt er wie seine Vorgänger. In den allgemeinen Teilen seines Werkes und wo er von Brunelleschis antikem Stil handelt, läßt er seiner Abneigung freien Lauf; wenn

er aber auf Giotto, Arnolfo und Orcagna zu reden kommt, drängt er sie zurück.

Die italienischen Kunstschriftsteller nach Vasari haben zu der Weiterentwickelung des Renaissancebegriffs nichts mehr beigetragen (VIII).

In der französischen Architektur verbinden sich seit ungefähr 1500 mit der einheimischen Gotik antikisierende Formen, die von Italien hereingebracht werden. Unter Franz I. und seinen Nachfolgern nehmen die fremden Einflüsse zu, und es bildet sich eine Architektur aus, die wir — aber nicht die Zeitgenossen — als französische Renaissance bezeichnen (IX). Auf die Architektur unter Ludwig XIV. wird dieser Ausdruck nicht mehr angewandt; hier sprach man schon zu seiner Zeit von dem Stil dieses Königs oder von dem klassischen Stil, und auch die weitere Entwickelung der französischen Architektur unterschied man nach den Regenten, bis zum Empire. So erklärt sich uns vorläufig, daß man des Ausdrucks Renaissance nicht bedurfte. Es konnte aber kommen, daß man die antikisierende Architektur als Ganzes der Gotik gegenüberstellen wollte. Da finden wir — schon im 16. Jahrhundert — diese „französisch", jene „modern", aber auch „antik" genannt*). Außerdem stand der Sprachgebrauch zur Verfügung, der sich aus der Anwendung der Säulenordnungen allmählich entwickelt hatte. Und wie weit man damit reichte, zeigt uns im 18. Jahrhundert unter Ludwig XV. der jüngere Blondel in seinem Cours d'Architecture.

Das alles sind Ausdrucksweisen, die das praktische Leben, der Gedankenaustausch der Architekten, hervorrief. Jetzt aber meldet sich in einem anderen, rein literarischen Kreise (bei Voltaire und in der Enzyklopädie) bald nach 1750 zuerst das Wort renaissance. Es wird aber nicht auf die durch italienische Einflüsse veränderte französische Architektur — etwa auf die Bautätigkeit des Königs Franz I., oder auf die Pflege der Künste und Wissenschaften unter ihm — angewandt, sondern es bezieht sich auf Italien. Ent-

*) à l'antique — à la mode française 1502; voûte moderne — à la mode française 1567. Unten Kap. IX im Anfang.

weder wird darunter die sogenannte Wiedererweckung des klassischen Altertums verstanden, also etwas, was dem 15. Jahrhundert angehört, oder die italienische Kunst des sechzehnten, manchmal mit Berufung auf Leo X., dessen Name nun einmal zum Merkwort geworden war für das Wenige, was man von der sprichwörtlichen Medizeerblüte zu sagen wußte. Denn es ist heute kaum noch zu verstehen, wie oberflächlich und dürftig die Vorstellungen waren, die man damals im Norden, und auch in Frankreich, von diesen Dingen hatte. Das italienische Quattrocento war unentdecktes Land, seine Architektur konnte man nicht brauchen. Für seine Maler und Bildhauer war das Auge noch nicht geöffnet, der Sinn nicht historisch gebildet; Raffael und Michelangelo beherrschten den Geschmack noch lange über das Ende des 18. Jahrhunderts hinaus.

Die großangelegte Histoire de l'art par les monuments von Seroux d'Agincourt leitete hier eine neue Wendung ein (X). Die Betrachtung wandte sich mit Nachdruck der älteren italienischen Kunst zu, sie versuchte ein Bild des Ganzen zu geben, entwickelungsgeschichtlich, von den Anfängen bis zur Höhe, und hierbei kam der Begriff der Renaissance — anders als bei Vasari — zur Durchführung. Die Grenzen sind noch nicht, wie in dem heutigen Sprachgebrauch, gezogen, aber das Wort war zu einem wissenschaftlichen Ausdruck geworden, und dieser Anstoß mußte weiter wirken. Nicht sogleich freilich, denn das Werk von d'Agincourt wurde mit jahrelangen Unterbrechungen gedruckt; es lag vollständig erst 1823 vor, und seine Kenntnis blieb zunächst auf die engeren Kreise der Wissenschaft beschränkt. Auch war von d'Agincourt der Renaissancebegriff nur in der italienischen Kunstgeschichte verwendet, noch nicht in bezug auf die französische Architektur seit Franz I. Seine Weiterentwickelung vollzog sich in umgekehrter Folge, und nicht von der wissenschaftlichen Seite, sondern durch die Baupraxis.

Nach der Revolution von 1830 war, unter dem Beifall der romantischen Literatur (Victor Hugo), der Sinn wach geworden für die einheimische gotische Architektur; man restaurierte alte

Kirchen und Schlösser und suchte mit neuer Gotik den immer noch nachwirkenden Klassizismus des Empire zu ersticken (XII). Aus der Frage des Stils wurde eine nationale Bewegung. Eine Zeitlang schienen die Gotiker das Feld gewonnen zu haben. Aber es schien nur so. Von der anderen Seite erhob sich lebhafter Kampf. Man erinnerte sich, daß einst französische Könige italienische Bauformen nach Frankreich verpflanzt hatten. Daraus war eine glänzende Architektur entstanden, die ebenfalls national war. An sie wollte man auf dieser Seite anknüpfen, man stellte sie den Gotikern entgegen, und sie bezeichnete man jetzt zuerst als „französische Renaissance". Aber die Architekten dieser Richtung gingen auch nach Italien, an dieselben Quellen, die einst jene erste Renaissance gespeist hatten, und bald erhoben sich in Paris und in den Provinzen eine Menge ansehnlicher Bauwerke, in einem mit französischem Geschmack abgewandelten italienischen Stil, der in den folgenden Jahrzehnten Paris zu einer hohen Schule für die Baumeister des Nordens werden ließ und der jetzt garnicht anders mehr bezeichnet werden konnte als durch das Wort Renaissance. Dieser Bauentwickelung ging die theoretische Begründung zur Seite, denn die namhaften Architekten waren fast alle Männer von tiefer historischer Bildung.

Die Architektur erhielt also ihren Taufnamen in den dreißiger Jahren, und zwar durch das praktische Leben. Etwas früher schon die unter Franz I., dem père des lettres et des arts, beginnende Literaturperiode, und selbstverständlich von wissenschaftlicher Seite. Dazu war erforderlich, daß man einzelne Werke dem lesenden Publikum wieder nahe brachte, sie studierte und herausgab. Das geschah bald nach 1820, und in diesen Jahren sprach man zuerst, mit Beziehung auf diese bestimmte Gattung, von einer Literatur der Renaissance.

Diese von nationalen Anregungen getragenen Bestrebungen im eigenen Lande hielten doch zugleich den Blick immer auf das fremde Land gerichtet. Das mußte dem Interesse für die italienische Kunst zugute kommen. Und zwar dem rein theoretischen und wissenschaftlichen Interesse, und nicht nur für die Architektur.

Man beschäftigte sich mit den bildenden Künsten der Italiener, verglich sie mit den französischen und verarbeitete solche Studien mit der den Franzosen eigenen Darstellungsgabe für Leser von feinerem Geschmack. So wurde die italienische Renaissance, wie sie zuerst d'Agincourt vor gelehrten Kennern entwickelt hatte (1823), schon bald zu einem Bestandteil der weiteren Bildung, und man kann sagen, daß spätestens um 1840 das Wort, welches Frau von Staël in ihrem Roman Corinne ou l'Italie noch nicht kennt (XI), von dem allgemeinen Sprachgebrauch aufgenommen ist.

Zu uns nach Deutschland kam das Wort auf zwei genau unterscheidbaren Wegen, zuerst nach 1840, dann 1855. Der Historiker Ranke, der in einigen seiner älteren Werke öfter von dem italienischen Cinquecento und seiner Kunst gehandelt hat, braucht es nicht; auch nicht in den späteren Auflagen (XVII). Ebensowenig Rumohr, dessen Italienische Forschungen (1827) das erste deutsche Buch sind, worin die italienische Kunst in wissenschaftlicher Weise behandelt ist (XVI). Gleich nach 1840 wenden Architekten und Schriftsteller, die vorzugsweise für Architekten schreiben, gelegentlich das Wort in dem engeren Sinne an, der die nach dem Norden vordringende italienische oder antikisierende Kunstform bezeichnet (XVIII). Zu diesen gehört Franz Kugler, der jedoch in seine kunstgeschichtlichen Handbücher das Wort nicht aufgenommen hat (XIX). Erst Jakob Burckhardt führt es in die zweite Auflage des Kuglerschen „Handbuchs der Kunstgeschichte" (1848) ein, und zwar in jenem beschränkten Sinne, da wo er von der Verpflanzung der italienischen Formen nach Frankreich, Spanien und dem germanischen Norden handelt.

Dann erschien der Cicerone (1855), worin zum erstenmal der Renaissancebegriff in seinem weiteren, allgemeinen Sinne auf die italienische Kunst angewendet und als Einteilungsprinzip durchgeführt war. Vasaris rinascita hatte nun nach oben eine engere Zeitgrenze (1400) erhalten, und als Unterabteilungen eine Früh- und eine Hochrenaissance, analog der Früh- und Hochgotik. Giotto und die Bildhauer von Pisa waren von dieser Renaissance ausgeschlossen. Aber der vor 1400 liegende Abschnitt

wurde als eine Art Vorrenaissance angedeutet und in der 1867 erschienenen „Geschichte der Renaissance in Italien" ausdrücklich so bezeichnet. Auf Burckhardt geht also die Einführung der neuen Periodisierung zurück, und mit ihr die Terminologie, deren wir uns heute bedienen.

Es mag gleich hier bemerkt werden, daß die Bezeichnung nicht bloß etwas äußerliches ist. Es liegt auch eine sachliche Bewertung darin. Burckhardt sah in der italienischen Renaissance den vollkommensten Ausdruck der nachantiken Kunst, zu ihrem Verständnis brachte er eine Naturanlage mit: nach seinem Tode (1897) sprach ein Baseler Freund von seiner angeborenen Vorliebe für alles Rundliche und Romanische. Auch zu der Literatur der Franzosen, ihrer Ausdrucksfähigkeit und ihren formalen Feinheiten, hatte er ein inneres Verhältnis. Für ihn war daher die französische Formel wie geschaffen. Seinem Freunde und Lehrer Kugler, dem Gotiker, war die germanische Kunst des Mittelalters ans Herz gewachsen. Wissenschaftlich fand er sich mit dem fremden Eindringling ab, gegen den seine innere Empfindung sich doch deutlich genug auflehnte. Schnaase, dem Verfasser der „Niederländischen Briefe", war die Renaissance geradeswegs zuwider. Für manche Empfindung liegt schon in dem bloßen Ausdruck etwas von Hochmut und Selbstüberhebung*). Etwas von der Herablassung, mit der alte und neue Anhänger der Renaissance auf das sogenannte Mittelalter niedergesehen haben.

*) „Renaissance ist eine Metapher, die uns nicht verleiten darf, das Mittelalter zu mißachten," bemerkt klug J. A. Symonds in der Encyclopaedia Britannica, 9. Ausgabe, unter Renaissance (1886).

II. Die Italiener. Von Dante bis Filippo Villani.

Das erste Blatt einer italienischen Kunstgeschichte beschrieb Dante mit dem nie wieder vergessenen Satze von Giotto, dem Überwinder Cimabues (Purgatorio 11, 96):

> Credette Cimabue nella pintura
> tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
> sì che la fama di colui oscura.

Die Worte mögen um 1315 geschrieben sein. Cimabue war gestorben. Giotto stand schon auf seiner Höhe, aber er überlebte noch Dante, der 1321 starb, um volle fünfzehn Jahre. Dieser Stelle fügten die Danteerklärer hinzu, was sie zu wissen glaubten, und schließlich war es eine ganze Menge. Der älteste Kommentar, der Ottimo von 1333/4, kontrastiert — noch zu Giottos Lebzeiten — die beiden Künstler, Cimabues Künstlerstolz mit Giottos weitverbreiteten, ruhmreichen Werken. Cristoforo Landino gibt in der Einleitung (Apologia) seines 1481 gedruckten Dantekommentars schon kleine Charakteristiken ausgezeichneter Florentiner, nach Kategorien geordnet: Gelehrte, Redner, Musiker, Maler und Bildhauer (die Maler also voran!) u. s. w., und die Quattrocentisten von Masaccio und Brunelleschi an sind nun zu den früheren gekommen.

Daß die Kunstgeschichte an Künstlernamen angeknüpft, also zu einer Reihe von Künstlerbiographien wurde, kam daher, daß in Florenz früh der Sinn für die Erscheinung außerordentlicher Persönlichkeiten erwachte; man denke an das Novellistisch-Biographische bei Boccaccio, an sein Leben Dantes, seine Bücher

über die Schicksale erlauchter Männer, über berühmte Frauen. Dieser Gattung wurden die Künstler als besondre Art eingefügt. Nur in Florenz und Toskana hatte man eine ununterbrochene Entwickelungsreihe. So entstand die Behandlung der Kunst an der Hand von Künstlernamen, so daß zuletzt Vasari 1550 eine umfangreiche Sammlung von Künstlerbiographien geben konnte, immer auf Florenz als Mittelpunkt orientiert. In Rom, wo die großen einheimischen Künstlernamen fehlten, schloß sich die Kunstbetrachtung an die Denkmäler an; sie wurde topographisch und blieb es im wesentlichen immer.

Außer den Danteerklärern richteten in Florenz auch schon früh die Geschichtschreiber ihr Augenmerk auf die Kunst ihrer Stadt. Unter den Eindrücken des Jubiläumsjahrs 1300 faßte in Rom Giovanni Villani den Plan zu seiner florentinischen Chronik, die er selbst bis 1348 führte; dann trat sein Bruder Matteo ein, nach dessen Tode 1363 noch der Sohn Filippo, der die Schlußkapitel bis 1367 anfügte*). Giovanni und Matteo Villani verzeichnen alle wichtigeren Bauwerke im Zusammenhang mit den geschichtlichen Ereignissen, wie es schon Livius und die älteren römischen Annalisten gelegentlich getan hatten. Künstler werden nur zweimal genannt: Giotto beim Campanile und Andrea Pisano bei der Tür des Baptisteriums. Diese Baugeschichte des Trecento übernahm dann Vasari in die zweite Auflage seines Werkes (1568) und verteilte sie, nach willkürlichem Ermessen ohne Überlieferung und deswegen fast durchweg falsch, auf einzelne Künstler**).

Filippo Villani, der Neffe Giovannis, hatte seit 1401 den öffentlichen Lehrstuhl für die Erklärung von Dantes Komödie inne. Ein Mann also von gelehrter Bildung. Er verfaßte, bis spätestens in die ersten Jahre des Quattrocento, in lateinischer Sprache Lebensbeschreibungen berühmter Florentiner, darunter

*) La Cronica von Giovanni Villani. Erste Ausgabe 1537 Venedig, nur zehn Bücher. Vollständig 1559 Giunta.

**) Kallab, Vasaristudien in den Quellenschriften zur Kunstgesch. N. F. Band 15 (1908), S. 328.

die der Maler seit Cimabue und Giotto*). Wie schon die alten Geschichtschreiber unter den berühmten Männern die besten Maler und Bildhauer behandelt hätten (als Beispiele werden Künstlernamen nach Plinius aufgezählt), so wolle er die ausgezeichneten Maler von Florenz erwähnen, qui *artem exanguem et pene extinctam suscitaverunt.* Zuerst Cimabue, der die von der Natur abgewichene Malerei wieder auf die Naturähnlichkeit hinzuführen versucht habe. Denn ante hunc Graecam Latinamque picturam per *multa secula . . . iacuisse,* wie man an den kirchlichen Kunstwerken sehen könne. Post hunc . . . Giottus, non solum illustris fame(ae) decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit. Nun wird die Naturwahrheit, das Leben und die Beweglichkeit seiner Figuren — also ein starker Fortschritt über Cimabue hinaus — geschildert, und hinzugefügt: derartige Maler stünden im Range nicht unter den Magistern der freien Künste. Und Giotto war abgesehen von seiner Malerei ein kluger und vielerfahrener Mann. Außerdem hatte er eine reiche Geschichtskenntnis, und als malerischer Darsteller konnte er es wohl mit den Dichtern aufnehmen (poesis extitit emulator). Zum Schluß, damit es dem Berühmten auch nicht an Charaktereigenschaften fehle: Fuit, ut virum decuit prudentissimum, fame(ae) potius quam lucri cupidus. Darnach die Verbreitung seiner Werke per omnes fere Ytalie civitates. Genannt wird das Mosaik mit dem Apostelschiff in der Vorhalle der Peterskirche (ein in der späteren Überlieferung immer wiederkehrendes Prunkstück), sowie ein Selbstporträt und das Bildnis Dantes im Palazzo del Podestà in Florenz. — Ab hoc viro laudabili velut a fonte abun-

*) Liber de civitatis Florentiae famosis civibus, in der Originalhandschrift des Verfassers erhalten in der Laurenziana, zuerst herausgegeben 1847 von Galletti. Es ist das zweite Buch eines Gesamtwerks (das erste, eine Geschichte von Florenz, ist nie gedruckt) und behandelt in 29 Kapiteln auch Dichter (mit Claudian anfangend), Gelehrte, Staatsmänner, Krieger. Das Kapitel De Cimabue, Giocto, Maso, Stephano et Taddeo pictoribus bei Frey, Il libro di Antonio Billi 1892, S. 73. Eine italienische Überarbeitung ist zuerst 1747 von Mazzuchelli herausgegeben.

dantissimo et sincero picture(ae) rivuli nitidissimi defluxerunt, qui novatam emulatione nature(ae) picturam preciosam placidamque conficerent. Schließlich werden Masius, Stefanus, Taddeus (dieser wegen seiner gemalten Architekturen als zweiter Deinokrates oder Vitruv bezeichnet) genannt.

Die Charakteristik Giottos ist bei aller Kürze wohlüberlegt, treffend und individuell. Das Anekdotische, was doch schon längst umging, ist weggelassen; Boccaccio behandelte ihn in einer Novelle, Franco Sacchetti in zweien (63 und 75 Gigli). Das war schon einige Jahrzehnte nach Giottos Tode. Populärer als er ist kein italienischer Künstler geworden. Der auf ihn angewandte Satz, daß Antik und Naturwahr Wechselbegriffe sind, wird uns fortan immer wieder begegnen. Ebenso ist die Periode des Verfalls, zwischen dem Altertum und Cimabue, schon bestimmt hervorgehoben. Die Bildhauer Niccolo und Giovanni Pisani, die älter sind als Giotto, fehlen, weil sie keine Florentiner sind.

Giotto in seinem Verhältnis zu Cimabue, als Fortgeschrittener gegenüber dem Zurückgebliebenen, das war also der Anfang der italienischen Kunstgeschichte, und diesen Markstein haben keine spätere Periodisierung und keine Wertschätzung späterer Künstler wieder beseitigen können. Das ist für die Auffassung der Italiener ebenso wichtig, wie das andre, daß Dante, Giottos Zeitgenosse, in der Nationalliteratur seinen Platz als Erster und Größter behält.

III. Die Kommentare des Lorenzo Ghiberti.

Eine freundliche Fügung hat uns ein nach Inhalt und Umständen gleich merkwürdiges Memoirenwerk aufbewahrt, wunderbar früh, wie es nur die Literatur dieses früh entwickelten Volkes besitzt. Ein Mitbegründer der Frührenaissance spricht sich einem angesehenen Freunde gegenüber am Abend seines Lebens aus über seine Arbeiten und über Werke älterer Künstler, denen er sich verwandt fühlt. Der Meister der zweiten und der dritten Baptisteriumstür und dreier Statuen an Or San Michele hätte wohl ruhmredig durchblicken lassen können: Mit mir fängt eine neue Epoche an. Aber er erzählt schlicht und sachlich, im ruhigen Unterhaltungston, von sich und seinen Vorgängern. Er schreibt auch nicht lateinisch, sondern italienisch, denn er ist nicht gelehrt, wie Filippo Villani, und kein Humanist, wie Leon Battista Alberti. Abgefaßt ist die Schrift zwischen 1452, dem Jahre der Vollendung der dritten Tür, und 1455, des Künstlers Todesjahr. Masaccio, der Maler, und Brunelleschi waren längst nicht mehr am Leben; Alberti, Donatello und Luca della Robbia lebten noch. Von allen wird nur Brunelleschi genannt, aber nicht als Erneuerer der Baukunst, sondern nur, weil er mit Ghiberti zugleich an der Domkuppel tätig war, „achtzehn Jahre lang, für dasselbe Honorar“ (23). Ghiberti fühlt sich durchaus als Nachfolger der giottesken Meister, er macht keinen Einschnitt zwischen denen und der Kunst des Quattrocento, die doch schon alle für sie charakteristischen Eigenschaften entwickelt hat. Sehen wir nun das Einzelne an.

Das Werk besteht aus drei „Kommentaren“*). Der erste

*) Die einzige Handschrift, aus dem Besitze des Cosimo Bartoli, in der Biblioteca Nazionale. Der secondo comentario ist zuerst herausgegeben von Cicognara, Storia della scultura etc. 1813, II, 99, dann, mit dem bei Cicognara fehlenden Anfang und Stücken des dritten Kommentars, von Frey im dritten Bande der ausgewählten Biographien Vasaris (Ghiberti 1886) S. 33. Vorher schon in der Vasariausgabe von Le Monnier.

gibt einen Abriß der antiken Kunst nach den Künstlerlisten bei Plinius, aus einer schlechten Handschrift. Die Namen sind entstellt, die Sätze vielfach mißverstanden. Es ist der erste, unvollkommene Versuch einer Paraphrasierung ins Italienische, zwanzig Jahre vor der Pliniusübersetzung des Cristoforo Landino (1473), ohne eigene Gedanken oder beachtenswerte Zusätze Ghibertis, und nur dadurch merkwürdig, daß man sieht, der Verfasser fühlt sich sozusagen wissenschaftlich verpflichtet, den Stammbaum seiner Kunst bis in das klassische Altertum hinauf zu verfolgen. Der dritte Kommentar behandelt künstlerische Fragen aus der Architektur, der Skulptur und der Malerei, recht ungeordnet überliefert und wohl auch nicht endgültig abgeschlossen*). Hier ist vom größten Interesse die uneingeschränkte Verehrung der Antike. Einzelne in Rom, Padua, Siena, Florenz aufgefundene Skulpturen werden beschrieben. Wie sie wirken, bei vollem oder temperiertem Licht; das Feinste lasse sich nur mit der Hand fühlen. Immer bleibt die antike Plastik das Höchste.

Der wichtigste Teil ist der zweite Kommentar. Er beginnt mit Cimabue und Giotto und endet mit einer ausführlichen Beschreibung der Kunst Ghibertis**). Schriftliche Quellen scheinen

*) Nach Le Monnier und Frey hätten wir nur aneinander gereihte Notizen vor uns, aus denen die Arbeit erst hervorgehen sollte. Nach Frey, Il codice Magliabecchiano, 1892, Introduzione S. XL wäre es eine erste, unfertige Niederschrift. Die Zahlen im Text beziehen sich auf die Kapiteleinteilung des zweiten Kommentars bei Le Monnier und Frey. Die Anrede an den hochgestellten Mann: o excellentissimo Kap. 18.

**) Zur Übersicht:

Kap. 1 Seit Konstantin und Silvester.
Kap. 2 Giotto und Cimabue.
Kap. 3. 4 Giotto.
Kap. 5 bis 10 Giottos Nachfolger in Florenz.
Kap. 11 bis 15 Maler in Siena.
Kap. 16 Giovanni und Andrea Pisani.
Kap. 17 Etwas über Deutsche Plastik.
Kap. 18 Übergang auf Ghibertis Selbstbiographie.
Kap. 19 Konkurrenz um die zweite Tür.
Kap. 20. 21 Werke in Siena und Florenz.
Kap. 22 Dritte Baptisteriumstür.
Kap. 23 Epilog.

dem Verfasser nicht vorgelegen zu haben; Filippo Villani, an den man gedacht hat, mag er gekannt haben, aber man sieht nicht, was er aus ihm genommen haben sollte. Es finden sich mancherlei Irrtümer, namentlich in der Zuschreibung der Werke. Echtheitskritik und Eigenhändigkeitsfragen haben ja den Italienern zu allen Zeiten viel weniger Sorgen gemacht, als wir heutigen es uns vorstellen können. Aber Ghiberti hat ein lebendiges Gefühl für das, was er groß und schön findet, und sein bestimmtes Urteil zieht dabei scharfe Grenzen. Unter den sienesischen Malern, die er zuerst in die italienische Kunstgeschichte aufgenommen hat, und deren Werke er genau kennt, da er selbst in Siena gearbeitet hat, schätzt er Ambruogio Lorenzetti am höchsten. Von seinen Fresken gibt er anziehende Schilderungen, voller Anschauung und Sentiment (11). Den Simone Martini, heißt es weiter, stellen die Sienesen über ihn. A me pare molto migliore Ambruogio (13). Sogar Duccio, den Giotto Sienas, läßt er nicht dagegen aufkommen. Tenne la maniera Greca (15). Ein deutlicher Tadel, wie wir später sehen werden. Unter den Florentinern nennt er Orcagna mit Auszeichnung (10). Er beschreibt sein Tabernakel in Or San Michele, ebenso die Fresken seines Bruders Nardo in S. Maria Novella, mit Hinweis auf Dante, und schließt dann: Es gibt noch viele vortreffliche Maler, aber nach meiner Meinung lassen sie sich mit jenen nicht vergleichen.

Wie die Sienesen, so sind auch die Bildhauer von Pisa hier zum erstenmal eingestellt (16). Aber Niccolo Pisano wird nur als Vater seines Sohnes Giovanni genannt. Giovannis Werke werden aufgezählt und auch gewürdigt. Es hat jedoch den Anschein, als geschehe das hauptsächlich dem Nachfolger der Schule, Andrea Pisano, zu gefallen, der in Florenz arbeitete und — am Baptisterium — Ghibertis Vorgänger war. Die Tür Andreas und seine Skulpturen am Campanile werden gebührend hervorgehoben. Alles das nicht ohne Irrtümer. Gerade Niccolos ruhevolle Auffassung, gegenüber der leidenschaftlicheren Giovannis, hätte Ghiberti zusagen müssen, so möchte man meinen, wenn man sich seine eigene Art vergegenwärtigt. Er dachte darüber also anders.

Gehen wir nun an den ersten Hauptabschnitt, das Erwachen der Kunst in Toskana — Cimabue, Giotto und die Giottesken bis Orcagna —, so treffen wir hier am Anfang desselben wieder auf den schon bei Filippo Villani angedeuteten leeren Raum, zwischen dem klassischen Altertum und Cimabue, der bestimmter begrenzt und mit einigen Daten ausgefüllt wird (1). Die Periode des Kunstverfalls beginnt jetzt mit Kaiser Konstantin und Papst Silvester. Die alten Bilder und Statuen werden beseitigt, die Tempel stehen leer (bianchi) etwa 600 Jahre lang. Dann fangen die Griechen mit schwachen Kräften eine Malerei an, die sie in höchst roher Weise handhaben, ganz im Gegensatz zu ihren antiken Vorgängern. Tanto quanto gl'antichi furon periti, tanto erano in questa età grossi e roçi. Dieser Gegensatz zwischen den alten und den mittelalterlichen, rohen Griechen verschwindet nicht wieder aus der Kunstterminologie der Italiener. Mit Cimabue beginnt die Malerei in Etrurien sich zu heben (2). Auf einer Wanderung trifft er den Bauernknaben Giotto in seinem Dorf, wie er gerade ein Schaf zeichnet, und er nimmt ihn mit sich nach Florenz in seine Werkstatt. Diese Anekdote, an die also Ghiberti geglaubt haben muß, wird dramatisch ausgesponnen. Und doch ist die Pragmatik, die Giotto an Cimabue knüpft, sicher falsch, wogegen der Einfluß, den er von Giovanni Pisano erfahren hat, in der ganzen italienischen Tradition unbeachtet bleibt. Um den Abstand zwischen Cimabue und Giotto hervorzuheben, erteilt Ghiberti jenem eine uns jetzt verständliche, leise Rüge. Tenea la maniera Greca; in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama. Denn mit Giotto erhebt sich eine neue Kunst (3). Er ließ die roçeza de' Greci hinter sich. Viele Werke von ihm sind in Florenz und anderwärts; seine Schüler alle schöpferisch (dotti) und den alten Griechen gleich. Er sah das in der Kunst, was die anderen nicht erreichten .... fu inventore e trovatore di tanta doctrina, che era stata *sepulta* circa d'anni 600. „Wenn die Natur etwas gewähren will, so gewährt sie es ohne Mißgunst." Darnach werden seine Malereien und die Skulpturen am Campanile aufgezählt, und Worte des höchsten Lobes hinzugefügt (4).

Man sieht, für Ghiberti gibt es in der italienischen Kunst nichts vollkommeneres als die Fresken Giottos, und die Antike gilt ihm gleichwertig. Die höchsten Prädikate: arte, doctrina, ingegno, erkennt er denen zu, die außer Giotto noch würdig sind genannt zu werden (Stefano, Taddeo Gaddi, Maso, Bonamico, Andrea und Nardo Orcagna), und während er zu dem bis späthin gefeierten römischen Mosaizisten Pietro Cavallini, der Giotto bei dem Apostelschiff geholfen, kritisch bemerkt: Ma tiene un poco della maniera antica, cioè Greca (9), heißt es von einem Bilde des Taddeo Gaddi: „Wenige Tafeln aus unseren Tagen sind besser als diese", und von einem unrichtig zugewiesenen Fresko in S. Croce: Nella mia età non vidi di cosa picta fatta con tanta perfectione (6). Dabei muß man sich erinnern, daß Masaccio, Filippo Lippi und Giovanni da Fiesole schon gemalt hatten, die Ghiberti doch nicht vergessen haben kann, während er dergleichen Werturteile niederschrieb. Blüte und Reichtum der Malerei waren damals mehr als in einem andren Zeitalter, und molto maggiormente che mai in Grecia fosse ancora, dem späteren natürlich (8).

Im Anschluß an die Kunst seiner Vorgänger berichtet nun Ghiberti in dem zweiten Teil des zweiten Kommentars über seine eigene Kunst. Er erzählt die Konkurrenz von 1401 um die zweite Baptisteriumstür (19), kommt dann auf diese Tür und noch viele andere Werke in Florenz und Siena zu sprechen, beschreibt die dritte Tür (22) und läßt schließlich einen Epilog, nach Erwähnung von Glasmalereien und dergleichen, sowie von Entwürfen und Hilfen für andre Künstler, in Worten hohen Selbstgefühls ausklingen: „Wenige Werke von Bedeutung sind in unsrem Lande, die nicht von meiner Hand gezeichnet oder angegeben worden wären" (Tafel 1—3). Vollständig und ganz ohne Gedächtnisfehler sind auch diese Mitteilungen nicht. So wissen wir zum Beispiel aus anderen gleichzeitigen Quellen, daß ihm das Programm für die dritte Tür von dem späteren Staatsschreiber Leonardo Bruni gegeben wurde, der auch auf die Ausführung der Reliefdarstellungen ein Auge haben sollte, daß ferner anfänglich eine größere Anzahl von kleineren Reliefs und eine andre

Anordnung (wie bei den ersten beiden Türen) beabsichtigt waren, und daß erst allmählich zu der jetzigen Einteilung der Tür in zehn größere, oblonge Felder übergegangen wurde. Ghiberti sagt nur, ihm sei völlige Freiheit gegeben worden, das Werk so vollkommen wie möglich zu machen, und dann beschreibt er eingehend sämtliche zehn Felder, mit den Geschichten aus dem Alten Testament von durchschnittlich hundert Figuren, worin er sich bemüht habe, con ogni misura . . . imitare *la natura*, quanto a me fosse possibile.

Dieses deskriptive Element in der Kunstbetrachtung ist nun für uns heutigen, die wir uns dessen fast ganz entwöhnt haben, etwas höchst merkwürdiges. Auch die frühere Besprechung der Fresken des Trecento ist beinahe durchweg beschreibend. Bei dem eigenen Werk des Künstlers fällt es noch mehr auf. Wir erwarten mehr Eindrücke des Betrachtenden, Urteile über Komposition und Ausdruck im einzelnen, Bemerkungen über Stil, und man möchte meinen, die inhaltliche Erklärung ergebe sich für den, der die Darstellung eines bekannten Stoffes mit Augen sieht, von selbst; sie sei also vielleicht für solche bestimmt, die das Werk nicht kannten. Aber die Sache liegt anders.

Die naive Beschreibung will den Eindruck des Lebendigen hervorrufen. Wenn dem Auge des Betrachtenden die Gegenstände so erscheinen, daß er ihren Sinn versteht, naturwahr und lebendig, so ist das für ein Kunstwerk das höchste Lob; ist auch das Maß der Ansprüche nach den Zeiten noch so verschieden, jedem Zeitalter kommt doch seine Kunst naturalistisch vor, und auch der einseitigste Klassizist findet seine eigenen Werke nicht konventionell. Ghiberti sieht die Reliefs der dritten Tür als seine höchste Leistung an: Delle mie opere è la più singulare opera, chio abbia prodotta, e con ogni arte e misura e ingegno è stata finita (22). Er habe sich bemüht, sagte er uns ja bereits, darin der Natur so nahe wie möglich zu kommen. Diese Naturnähe erkennt er aber auch den Früheren, soweit er sie mit Auszeichnung nennt, zu, so verschieden sie auch unter einander und von ihm sind. Ein zweites Lob, das er ihnen erteilt und das er jedenfalls auch für sich in Anspruch nimmt, besteht darin, daß er ihre Kunst für gleichwertig der Antike erklärt. Diesem Effekt gegenüber kommt

es ihm auf die Mittel, durch die die einzelnen Künstler ihr Ziel erreicht haben, auf die Stilbesonderheiten würden wir sagen — nicht an. Nur bei seinem eigenen Hauptwerk, den Reliefs der dritten Tür, macht er eine Ausnahme, weil dies malerisch in die Tiefe des Bildgrundes geführte Relief eine Neuerung war; er gibt Bemerkungen über die Linienführung und den Grad der Erhebung, die der Art entsprechen, wie das Auge mißt, und come ci dimostra il vero (22). Schon in der Einleitung zu der Betrachtung über seine eigene Kunst hat er von dem Sehen der Bildhauer und Maler gesprochen: come le spetie venghino all'occhio und ähnlich (18). Er will damit also eine auf perspektivische Darstellung gerichtete Technik hervorheben, die jenem ersten Erfordernis der Naturnähe dient, und die die älteren Künstler nicht angewendet hatten*).

Ein Kriterium aber, ein Stilunterschied zwischen Ghiberti und den Trecentisten, ist bis jetzt noch garnicht berührt worden. Sollte er nicht so gut wie wir das Gotische, was in Giotto oder Andrea Orcagna steckt, durchgefühlt haben, das „Spitzbogige", worüber bereits zehn Jahre später Filarete soviel Worte macht? Schon im Rahmenwerk und in den Hintergrundarchitekturen, um nur das Alleräußerlichste zu nennen, tritt es doch für den Ausdruck des Ganzen bedeutend genug hervor. Und weiter, in der Feldereinrahmung der zweiten Tür (1424) hatte sich Ghiberti nach der Tür des Andrea Pisano (1330 bis 36) richten müssen; auch bei der 1452 vollendeten dritten Tür war diese gotische Umrahmung vorgesehen gewesen, und erst im Verlauf der Arbeit ließ man sie fallen. Andrea hatte seine Türreliefs sozusagen unter den Augen Giottos entworfen, den wir als seinen Lehrer ansehen dürfen, und Andreas Architekturen sind gotisch. Beide arbeiteten ferner zusammen an den Reliefs für den Campanile, deren Formalität gotische Züge aufweist, wie ja auch der Bau selbst gotisch ist (Tafel 4). Ghiberti dagegen behandelt alles Architektonische und Ornamentale — um von dem Figürlichen hier ganz abzusehen — in demjenigen „antiken" Stile, den Brunelleschi und

*) Der erste, der sich gegen dieses malerische Relief ausgesprochen hat, ist Vasari: Introduzzione (Scultura) S. 156 Milanesi, S. 91 Frey.

Alberti angewandt und empfohlen hatten. Von alledem hören wir in Ghibertis Kommentaren kein Wort. Es ist undenkbar, daß er dieses formale Kriterium übersehen haben würde, wenn er auch die Architektur in seinen Traktat hätte aufnehmen wollen. Für die Plastik und die Malerei, so müssen wir also schließen, erschien es ihm belanglos gegenüber dem einen Ziele, dem alle Künstler, die er für wertvoll hält, zustreben. Das Höchste sind ihm die antiken oder, wie er sagt, die Skulpturen der alten Griechen; als deren Nachstrebende sieht er sowohl Giotto und seine Schüler, wie Andrea Pisano und sich selbst an. Das Ziel ist bei Allen die Naturnähe und die Lebendigkeit. Eine persönlich verschiedene Ausdrucksweise der Einzelnen, einen Stilunterschied zwischen Griechen, Giotto, Andrea Pisano und der Frührenaissance läßt er gegenüber dem, was Alle einigt, nicht aufkommen.

Diese Betonung des Einigenden lag um so näher, als dadurch die Kunstübung seit dem Altertum und vor Cimabue kontrastiert werden sollte. Der quasihistorische Abriß, den Ghiberti von der Verfallsperiode gibt, ist nach dem Maßstabe eines späteren Zeitalters unbegreiflich dürftig (1). Er war kein Mann von gelehrter Bildung, aber doch keineswegs ohne Ansprüche in dieser Hinsicht. Er rechnet mehrfach Zeitangaben in Olympiaden um, eine Angleichung an die Künstlerlisten bei Plinius; er beruft sich in dem Eingangskapitel seiner Biographie (18) auf Theophrast und Epikur, auf Sentenzen der griechischen Dramatiker und führt den Satz aus, Kenntnis sei besser als Geld; ein Unterrichteter könne sich in jeder Lage helfen; dies bringt ihn dann auf seine Erziehung zur Kunst. Hier hören wir also schwache Anklänge an das von Leon Battista Alberti geformte Bildungsideal des vollkommenen Menschen, die uns zugleich daran erinnern, daß der Humanist gesellschaftlich höher stand als der ausübende Künstler, weswegen dieser damals und noch später am liebsten beides zugleich gewesen wäre. So bezeichnet sich Vasari in seiner Künstlergeschichte ausdrücklich als Maler, weil er seinen Fachgenossen damit eine Ehrung erwiesen zu haben glaubt, daß aus ihrem Kreise ein Schriftsteller hervorgegangen ist.

IV. Brunelleschi tritt in die Kunstgeschichte ein.

Die Traktate Albertis und Filaretes und die anonyme Vita des Brunelleschi.

1. Filippo Brunelleschi war sowohl als Künstler wie als Persönlichkeit ganz darnach angetan, um an die Spitze einer Epoche gestellt zu werden. Er war der älteste unter den Begründern der Frührenaissance. Als Architekt hatte er nicht nur die führende Kunst, sondern auch die angesehenste, denn der Baumeister stand gesellschaftlich höher als der Maler oder der Bildhauer. Er war aber zugleich auch Bildhauer und Meister in einer neuen Art des perspektivischen Zeichnens, die für die Maler ebenso wichtig war wie für die Architekten; sein Schüler war der Bildhauer Donatello, und wenn man sich für den Maler Masaccio nach einem Lehrer umsieht, so kann dies nur Brunelleschi gewesen sein. Gehoben wurde seine Bedeutung noch durch eine weite theoretische, beinahe könnte man sagen humanistische Bildung. Er war also vielseitig, wie sein Verehrer Alberti, wie später Lionardo da Vinci. Dazu kamen menschliche Eigenschaften, die ihn ungewöhnlich und merkwürdig erscheinen ließen. Ein ruheloser Geist, der alles, was er angriff, mit glühendem Eifer trieb, der nur in der Arbeit Befriedigung fand und für die Freuden des Lebens wenig empfänglich war. Es war nicht leicht mit ihm auszukommen. Eigensinn und ein starkes Selbstgefühl schufen ihm manchen Verdruß. Vor seiner Zunge fürchtete man sich. Viele Anekdoten gingen über ihn um. Solche Menschen hatten in Florenz das Anrecht, populär zu werden.

Das Ansehen, das er bei Lebzeiten in seinem Kreise genoß, überdauerte ihn und wirkte weiter; seine Anhänger bewahrten ihm eine Verehrung, die man fanatisch nennen könnte. Sein Name bedeutete ihnen ein Programm: die Wiedererweckung des reinen, antiken Baustils. Was das sagen wollte, konnte man schon an dem Wenigen, was bei seinen Lebzeiten fertig geworden war, der Alten Sakristei von S. Lorenzo (1421 bis 28) und der Kapelle der Pazzi (seit 1430), deutlich erkennen (Tafel 5), viel deutlicher als in der gleichzeitigen Plastik, weil es sich in ganz bestimmten formalen Elementen, im Gegensatz zur Gotik, aussprach. Und dieselben Kennzeichen wiederholten sich in den verschiedenen Erneuerungsbauten und den nicht mehr von ihm selbst vollendeten Werken, die hier nicht aufgezählt zu werden brauchen. Man sieht bei Brunelleschi kein „Ringen" mit der Gotik, kein Vermitteln; er macht einen scharfen Schnitt zwischen ihr und dem neuen Stil, während der Bildhauer Ghiberti erst allmählich in die neue Formalität hineinwächst. Es handelt sich übrigens hierbei für uns nicht um den Erfindungswert, den manche heutige Architekten sehr gering anschlagen, sondern nur um die Entschiedenheit der Richtung.

Anders verhält es sich mit dem sprichwörtlichen Hauptwerke seines Lebens, das ihn vor allen anderen populär gemacht hat, der Domkuppel, die nach etwa zwanzigjähriger Arbeit 1436 bis an die Laterne aufgeführt war (Tafel 6). Hier ist von dem Geiste der Renaissance kaum etwas zu verspüren, höchstens daß die „Baugesinnung" auf etwas großes und außergewöhnliches gerichtet war, und es ist nebensächlich, daß Brunelleschi den außen an den Tambour gelehnten vier halbrunden Anbauten Renaissanceformen gab. Im übrigen war er durch den gotischen Bau, den er fortzusetzen hatte, beschränkt und in seinen Gedanken gebunden, und das Entscheidende bei der Lösung dieser Aufgabe lag in der Überwindung der technischen Schwierigkeiten und in der imposanten äußeren Wirkung. Bekanntlich ist an demselben Werke auch Ghiberti viele Jahre lang tätig gewesen, und es ist dabei zu erbittertem Streit gekommen zwischen den beiden, die schon

einmal, bei der Konkurrenz um die zweite Baptisteriumstür, als Rivalen einander gegenüber gestanden hatten und die dann wieder, während des Dombaus 1432, um die Lade für die Reliquien des heiligen Zenobius miteinander in Wettbewerb traten. Der Zenobiusschrein fiel Ghiberti zu, ebenso wie die Baptisteriumstür. Das Verdienst um den Bau der Domkuppel hat Brunelleschi nach allgemeiner Überlieferung, die man erst in neuester Zeit zu gunsten Ghibertis angefochten hat. Von jenen Streitigkeiten vernehmen wir in Ghibertis Kommentaren kein Wort, desto mehr in einer aus dem Kreise Brunelleschis hervorgegangenen Überlieferung, die sich dabei natürlich ganz auf dessen Seite stellt. Bei dem Sinn der Florentiner für alles Persönliche gewann das feindliche Verhältnis der beiden Künstler für die Späteren ein immer größeres Interesse, es gab Anlaß zu dramatischen Erweiterungen, und das Bild Brunelleschis nahm allmählich die schärferen Züge eines Parteihauptes an.

Sehen wir nun, wie die zweierlei Leistungen, die Erfindung des neuen Architekturstils und der Bau der Domkuppel, in der literarischen Überlieferung zum Ausdruck kommen.

2. Alberti. Leon Battista Alberti war aus der Verbannung in der Heimat seiner Väter eingetroffen und verfaßte in lateinischer Sprache einen Traktat über die Malerei in drei Büchern, den er im September 1435 vollendet hatte und dem Markgrafen von Mantua widmete. Dann übertrug er sein Werk in das Italienische und versah es mit einer begeisterten Widmung an Brunelleschi, unter dem 17. Juli 1436, unmittelbar vor dem Schluß der Domkuppel*).

Er will keine Kunstgeschichte geben, sondern theoretische Betrachtungen über die Malerei und alles, was mit ihr zusammenhängt, ganz aus seinem eigenen Geist — di nuovo fabrichiamo

*) Trattato della pittura libri III; italienisch zuerst im vierten Bande von Anicio Bonucci, Opere volgari di L. B. A. Fünf Bände, Florenz 1843—49. Dann mit deutscher Übersetzung von Janitschek in Eitelbergers Quellenschriften zur Kunstgesch., Band 11 (1877).

una arte de pictura; es ist das erste originelle und bedeutende Kunstbuch überhaupt, auch mit einer für die damalige Zeit umfassenden Kenntnis des Geschichtlichen und mit verständiger Benutzung des Plinius geschrieben. In der Widmung wird zum erstenmal Brunnelleschi mit den hervorragendsten gleichzeitigen Künstlern als Gruppe zusammengefaßt, die eine neue Epoche in der Kunst bildet, unsre heutige Frührenaissance. Das klassische Altertum erscheint als das aus weit zurückliegender Ferne aufleuchtende Vorbild, der darauf folgende Zeitraum des Verfalls wird angedeutet, und Brunelleschi ist der Führer der neuen Bewegung; sein Werk, dessen Ruhm er mit keinem andern teilt, ist die Domkuppel, zu der ganz Italien in diesen Tagen bewundernd emporsieht.

Lange hat es mich gewundert und betrübt, — das ist der Gedankengang der Widmung — daß die göttlichen Künste und Wissenschaften, die bei den Alten in so hoher Blüte standen, in unserer Zeit untergegangen schienen. Es ist mir vorgekommen, als sei die Natur alt und müde geworden und möge keine großen Geister und keine Riesen mehr hervorbringen. Dann aber, als ich aus langer Verbannung, in der wir Alberti gealtert sind, in unser vor allen anderen ausgezeichnetes Vaterland zurückgekehrt war, erfuhr ich an vielen, hauptsächlich aber an dir, Filippo, und an unserem Freunde Donatello, auch an manchen anderen, Ghiberti, Luca della Robbia und Masaccio, daß doch noch ein dem Altertum ebenbürtiger Geist vorhanden ist (essere a ogni lodata cosa ingegnio da non posporli acqual si sia stato antiquo et famoso in queste arti). Das bestärkt mich in meiner Meinung, daß alles Große nicht bloß Gabe der Natur und der Zeitalter ist, sondern auch von unserem Streben und unserem Fleiße abhängt (in nostra industria et diligentia non meno che in *beneficio della natura et de' tempi* stare il potere acquistarsi ogni laude di qual si sia virtù). Also das Individuum schafft das Milieu, nicht umgekehrt, würden wir heute sagen. Für die Alten, so fährt er fort, die so viele Muster des Vollkommenen vor Augen hatten, war es leichter, zum Höchsten zu gelangen, als für uns, die wir ohne Lehrmeister und Vorbilder unerhörte und nie ge-

sehene Wissenschaften und Künste hervorbringen. Um so größer ist unser Verdienst. Wer könnte dem Architekten Filippo sein Lob vorenthalten angesichts dieses himmelan strebenden, weiträumigen Baues, der mit seinem Schatten alle Völker Toskanas bedeckt, der errichtet ist ohne Hilfskonstruktionen und Rüsthölzer*), ein Kunstwerk, das nach meinem Dafürhalten dem Altertum ebenso unfaßbar und unbekannt war, wie es in unseren Zeiten für unausführbar galt! Doch dein Lob und die Leistungen Donatellos und der anderen zu verkünden, wird sich eine weitere Gelegenheit finden. Du aber fahre fort, Tag für Tag Dinge zu ersinnen, durch die dein bewunderungswürdiger Genius sich ewigen Ruhm erwirbt u. s. w.

Hier zuerst wird der neuen Kunstentwicklung eine obere Grenze gesetzt, die Giotto ausschließt. Es ist auffallend, zumal bei dem Gewicht, das Alberti in seiner ganzen Theorie auf Malerei und Zeichnung als die Grundpfeiler aller Kunstübung legt, daß er an dieser Stelle nicht den Maler Masaccio nennt. Der war schon 1428 gestorben, und Alberti spricht nur von den Lebenden. Sein „Masaccio" ist ein angesehener Architekt, Bildhauer und Erzgießer, Maso di Bartolommeo, der bis 1454 nachweisbar ist und 1465 als tot erwähnt wird**).

3. Filarete. Dreißig Jahre nach Albertis Traktat und etwa zwanzig Jahre nach Brunelleschis Tode erhalten wir ein anderes Werk von programmartiger Bedeutung.

*) Janitschek S. 49: structura (Bau) ... facta sanza alcuno ajuto di travamenti o di copia di legniame, „aufgerichtet ohne jede Hilfe von Holzstützwerk (Lehrgerüst)". Dies kehrt bei den Späteren immer wieder. Siehe unten, Kapitel VI, S. 43: senza armatura oder armadura. Nach François Blondel, Cours d'architecture, 1675—83, Teil 4, Buch 5, Kap. 7 (Des ceintres ou *armatures* des voûtes), S. 404 gebrauchten dies Wort die italienischen Architekten.

**) So zuerst Rumohr. Jetzt alles bei Janitschek S. 258. Ich füge hinzu Filaretes Traktat, Buch 6, S. 212 Oettingen: „Auch ein Masaccio war tot." Also etwa 1465; es handelt sich um die Ausschmückung der fingierten Zitadelle durch die berühmtesten Bildhauer. — Daß Alberti den Maler Masaccio nicht gemeint hat, ist zweifellos.

Der florentinische Baumeister Antonio Averlino, genannt Filarete, war 1451 von dem Herzog Francesco Sforza nach Mailand berufen worden und errichtete dort seit 1456 den vollkommensten und großartigsten Spitalbau Italiens, das Ospedale Maggiore. Als glühender Verehrer Brunelleschis und unbedingter Anhänger des neuen Baustils hatte er einen schweren Kampf mit den einheimischen Gotikern zu bestehen, denen er trotz der Gunst seines Bauherrn Zugeständnisse machen mußte und zuletzt das Feld überließ, indem er 1465 nach Florenz übersiedelte; im März des nächsten Jahres starb der Sforza. Über Filaretes weiteres Leben ist nichts mehr bekannt. In leidenschaftlicher Schärfe und voller Polemik gegen die ihm in tiefster Seele verhaßte Gotik hat er seine künstlerischen Grundsätze ausgesprochen in einem umfangreichen Traktat, den er seit 1457 abgefaßt und für den Herzog bestimmt gehabt hatte, dann aber mit nach Florenz nahm und dem Piero de' Medici widmete. Der Trattato dell' architettura*) besteht in seinem Hauptteile aus 21 Büchern, dazu kommen zwei Anhänge über die Zeichenkunst (Buch 22 bis 24) und über die Bauten der Medici (Buch 25).

Die Sprache ist höchst lebendig, die Einkleidung originell, romanartig. Es wird die Erbauung einer neuen Stadt, „Sforzinda", vorausgesetzt, mit Straßen, Plätzen und Gebäuden; Künstler aus ganz Italien werden berufen; jede Art von Bauwerken wird kapitelweise beschrieben und kunsttheoretisch gerechtfertigt. Der Herzog, der für den neuen Stil gewonnen werden soll, wird angeredet; sein junger Sohn wird belehrt und meldet sich mit Fragen und Einwänden. So wird der Vortrag stellenweise dialogisch.

Nächst dem Altmeister Brunelleschi steht in Filaretes Schätzung der noch lebende Alberti, der Meister im Zeichnen, welches die Grundlage und der Zugang zu jeder mit Händen gemachten Kunst ist (Buch 1, S. 47); er kennt einen Teil seiner schriftstellerischen

*) Vortrefflich bei Oettingen in den Quellenschriften zur Kunstgesch. N. F. Band 3 (1890).

Werke*). Die von den Späteren immer wieder erörterte Frage nach der Rangordnung der Plastik und der Malerei wird hier wohl zum erstenmal aufgeworfen (Buch 23 am Ende). Giotto wird mit Ehren erwähnt, als Mosaizist — das Schifflein Petri in Rom — zugleich mit Piero Cavallino (Buch 24 am Ende). Von Giotto wird eine Anekdote erzählt, von der sich sonst noch ein Bruchstück in Vasaris Vita des Giotto erhalten hat: er zeichnet Fliegen auf die Nase einer Figur Cimabues, so naturwahr, daß dieser sie wegjagen will**). Von den namhaften Künstlern der Frührenaissance werden die meisten zu dem Stadtbau herangezogen und mit kurzen Wertbezeichnungen bedacht. Am wichtigsten für unseren Gesichtspunkt ist die hier zuerst festgelegte Charakteristik Brunelleschis, sowie die Bezeichnung seines Baustils als des antiken, im Gegensatz zn dem gotischen als dem modernen (Buch 8, S. 271 bis 276).

Der Fürst will unterrichtet sein über die Bögen, in welcher Form sie am schönsten und am tragfähigsten sind, und über die Türen. Von Haus aus, so wird er belehrt, war die Bedachung der Türen entweder gerade oder rundbogig. Hierin soll man den Alten folgen. Aufzugeben sind questi modi, che oggi dì s'usano quasi pertutto. Unter diesen modi versteht Filarete wesentlich das Gotische; an einer früheren Stelle werden, mit verächtlichem Hinweis auf die Dome von Mailand und Florenz als queste chiese *moderne*, die Bauwerke des Altertums gepriesen; „Wenn heute Archimedes und Dädalus wiederkämen u.s.w." (Buch 1, S. 50). „Dädalus" war schon ein Ehrentitel für Brunelleschi geworden. — Im Gegensatz zu jenen „heutigen" lobt Filarete nun die, die der pratica e maniera antica folgen, und segnet das Andenken Brunelleschis: famoso e degnissimo architetto e sotti-

*) De re aedificatoria, ursprünglich lateinisch (in dieser Form benutzt von Filarete), dann von Alberti in das Italienische übersetzt, aber nicht zu Ende gebracht.

**) Buch 23 am Ende: ci fu inghannato, che credette, che fussono vive. Die Geschichte gehört als Beispiel zu der Frage über die Rangstellung der beiden Künste.

lissimo *imitatore* di *Dedalo.* Il quale *risuscitò* nella città nostra di Firenze questo *modo antico* dello hedificare.

Da haben wir zuerst in der uns erhaltenen Literatur den Brunelleschi als Wiedererwecker der Antike in bezug auf die Baukunst, was zwanzig Jahre früher, bei Ghiberti, noch Giotto in Bezug auf die Kunst überhaupt gewesen war! Heute, heißt es dann weiter, bediene man sich in Florenz keiner anderen Bauweise, weder zu Kirchen, noch zu Staatsgebäuden und großen Häusern. Zum Beweis dessen dienen viele daselbst von Privatleuten errichtete Kirchen und Häuser. Unter anderen „ein Haus, das kürzlich an einem Wege erbaut worden ist, den man den Weinberg nennt, die ganze Vorderfassade in bearbeitetem Hausstein, e tutta fatta al *modo antico*« (die früheste Erwähnung des von Alberti entworfenen Palazzo Rucellai; Tafel 7). „Wenn dieser modo antico nicht schöner und praktischer wäre, so würde man ihn in Florenz doch nicht anwenden!" Daraus ergibt sich die dringend wiederholte Mahnung, abzulassen von questa *usanza moderna* und von den Meistern, che usano questa tale praticaccia. Che maladetto sia, chi la trovò! Ein Barbarenvolk habe sie nach Italien gebracht (erste Anspielung auf die berüchtigten „Goten" im Kreise dieser Kunstschriftsteller). Er empfiehlt die antike Bauweise, entsprechend dem Muster Ciceros und Virgils im sprachlichen Ausdruck.

Warum aber der gerade Türsturz besser sei als der durchbrochene, der runde Bogen besser als der spitze (acuto)? Das Auge empfindet an jenem keine Unterbrechung; hier dagegen wird es aufgehalten durch den Einschnitt. Höchstens könnte man den Spitzbogen seiner Tragfähigkeit wegen bevorzugen. Aber man braucht ja nur die Rundbögen stark genug zu machen, wie an altrömischen Gebäuden zu sehen. Die Alten hätten eher zwei Rundbögen übereinander gemacht, ehe sie zum Spitzbogen gegriffen haben würden.

Hier finden wir einmal ganz deutlich ausgesprochen, was dem sogenannten Renaissancemenschen an der Gotik anstößig war, warum sie ihm gegen das Gefühl ging. Und weiterhin sehen

wir, bei aller Kürze und scheinbarer Objektivität, daß Filarete — ebenso wie Alberti — das geradlinige Auflager noch lieber hat als den Rundbogen, daß er am liebsten an Privathäusern gerade verdachte Türen und Fenster verwendet, und die Rundbögen den Kirchen vorbehalten haben würde. Es heißt bei ihm nämlich: Türen können entweder gerade (quadre) sein oder halbrund. Aber die Alten hatten meistens gerade, und an Privatgebäuden habe ich nur gerade gesehen. Allerdings in Stadttoren, wie zum Beispiel in Rom, sind sie alle rund (tonde). Wären sie doch nur gerade, fühlt man durch.

Damit ist der Abschnitt über Bögen und Türen, worin die Kennzeichen des neuen Baustils am leichtesten wahrzunehmen waren, beendet, und es erfolgt noch am Schluß eine Warnung vor der modernen Form. Ihr werdet selbst empfinden, che soavità anno le cose antiche, e che grossezza è nelle moderne (S. 276). Anderes über den neuen Stil ist gelegentlich der Gesimse, Sockel und Konsolen (Buch 9, S. 284) beigebracht: wie die Alten diese Bauteile behandelten und sie mit Ornamenten verkleideten.

Zur Bezeichnung des neuen Baustils kennt also dieses Zeitalter noch kein anderes Ausdrucksmittel als den Gegensatz von Antik und Modern. Sehen wir nun das 25. Buch, über die Bauten der Medici, darauf an, ob hier die konkreten Beispiele etwa noch Anlaß zu einer schärferen Charakterisierung gegeben haben.

Bei der Besprechung der unvollendeten Kirche S. Lorenzo (S. 675) kommt Filarete über ein allgemeines, für unsere Vorstellung beinahe übertriebenes Lob nicht hinaus. Der Palazzo Medici (Riccardi) wird eingehend beschrieben (S. 677), namentlich in bezug auf die Anordnung der inneren Räume und ihre Zweckmäßigkeit (Tafel 8). Aber kein Wort über Stil und Formalität. Noch eingehender wird der Banco Mediceo in Mailand behandelt (Tafel 9), mit sehr viel Beschreibung, außen und innen (S. 680). Das Kranzgesims: una cornice, ... fatta all' antica. Aber daß die Fenster gotisch sind, wird nicht einmal erwähnt.

Das Deckengebälk eines Saals hat quadri intagliati a modo antico. Ferner, die Türen sind nicht al modo di Milano, ma al modo, che s'usa oggidì in Firenze, all' anticha.

Wir sehen also auch hier, über die Begriffe von Antik und Modern gelangt man nicht hinaus.

4. Die anonyme Vita des Brunelleschi. Diese nur in einer einzigen Handschrift der Biblioteca Nazionale aus dem Ende des Quattrocento erhaltene Vita, die von einigen dem Antonio di Tuccio Manetti zugeschrieben wird, ist zwischen 1482 und 85 entworfen, also vierzig Jahre nach dem Tode Brunelleschis. Sie ist erst spät herausgegeben*), dann aber um so eifriger benutzt worden, nachdem man erkannt hatte, daß Vasari sie ganz in seine Biographie des Brunelleschi übernommen hat. Vasari und, weiter zurück, dieser Anonymus haben zu der Schilderung Brunelleschis in der neueren Kunstgeschichte die meisten Züge hergeliehen. Der anonyme Biograph war ein unbedingter Verehrer seines Helden, wie vor ihm Filarete; er fand alles an ihm schön und groß. Er war kein Künstler, sondern ein Kunstfreund von mäßiger literarischer Bildung; seine Schreibweise ist die des täglichen Lebens. Er liebt das Anekdotische und setzt die Tatsachenerzählung gern in dramatische Auftritte um; seine Vorliebe hat sich jedenfalls auch erfinderisch betätigt. Aber seiner Phantasie waren doch feste Grenzen gezogen. Die Grundlage seiner Darstellung: daß Brunelleschi der Erneuerer der Baukunst, der Urheber des neuen Stils gewesen sei, und daß er die Domkuppel erdacht und erbaut habe, war ihm bereits überliefert. Hier ist die neueste Kritik, in ihrem Eifer gegen die Tendenzschrift, über das Ziel hinausgeraten.

Der Gedankengang der anonymen Vita ist dieser: Brunelleschi (Kap. 1, S. 61) ist der Wiederauffinder, der aufs neue ans

*) Zuerst 1812 von Moreni im Anhang seiner Ausgabe von Baldinuccis Biographie des Brunelleschi. Dann von Frey im vierten Bande der ausgewählten Biographien Vasaris (Brunelleschi 1887) S. 61—118, nach dessen Kapiteleinteilung und Seitenzählung ich zitiere.

Licht brachte questo modo de' muramenti, che si dicono *alla Romana* et *alla antica*. Dem werden entgegengestellt Tedeschi und moderni. Der Adressat, ein gewisser Girolamo, werde wohl einsehen, daß Brunelleschi beinahe der Erfinder dieser alten Bauweise zu nennen sei, und daß, wenn an den von ihm begonnenen Bauwerken Fehler seien, diese nicht ihm, sondern Anderen zur Last fallen. Der Verfasser will über das handeln, was in dem — später zu besprechenden — Epitaph im Dom nicht erwähnt werde. Er nennt (8, 76) das, was Brunelleschi und Donatello in Rom suchten, il modo dello edificare *antico*. Brunelleschi achtet daselbst auf die Unterschiede di ciascuna spezie der Bauteile, ob jonisch, dorisch, korinthisch, und er wendet sie selbst verschieden an bei den muramenti, che si dicono *alla antica* (77). Nach einer längeren Übersicht über die Architektur früherer Zeiten läßt er Brunelleschi (10, 82) wieder einmal von Rom nach Florenz zurückkehren (1409), und nun kommt die Geschichte des Dombaus, Brunelleschis Eingreifen, sein Streit mit Ghiberti, alles das ausführlich und lebendig geschildert, bis 1423. Da plötzlich (16, 101) werden andere Werke Brunelleschis aufgezählt, und mitten darin (118) bricht die Schrift ab.

Ein ausgezeichneter Forscher meinte gefunden zu haben, daß in unserem anonymen Traktat zuerst die „neue Kunst eine Wiederbelebung der antiken" genannt werde, was bei Filippo Villani und Ghiberti nur „zwischen den Zeilen zu lesen" sei*). Aber es ist doch von diesen beiden mit Rücksicht auf Giotto schon deutlich genug ausgesprochen, wie die früher gegebenen Auszüge zeigen (S. 13 und 18). Sodann heißt es weiter: Brunelleschi als „Erneuerer der Baukunst" und seine „Anknüpfung an die Antike, wie die Giottos bei Ghiberti", — das alles gehe auf unseren Anonymus zurück. „Vierzig Jahre nach seinem Tode beherrscht eine Legende die Vita." Die Legende ist vielmehr wirkliche Geschichte. Denn tatsächlich hat doch Brunelleschi den neuen Baustil in Florenz be-

*) Kallab, Vasaristudien in den Quellenschriften zur Kunstgesch. N. F. Band 15 (1908) S. 408 u. 159.

gründet. Außerdem führt uns das ausdrückliche Zeugnis Filaretes (S. 29) zwanzig Jahre weiter zurück, und die Florentiner müßten stumpfsinnig gewesen sein, wenn nicht manchen von ihnen das schon bei Brunelleschis Lebzeiten zum Bewußtsein gekommen wäre. Wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit wieder der begeisterten Kundgebung Albertis (S. 26).

Nun die Domkuppel und der Streit mit Ghiberti. Hier stehen uns seit 1417, wo die Kuppelwölbung angefangen wurde, Dombauurkunden zur Verfügung, deren Erläuterung besonders Frey verdankt wird*). Die Baubehörde stellt Aufseher und Meister an, fordert Modelle ein und beschließt deren Ausführung, macht Zahlungen und berichtet von Zeit zu Zeit über den Stand der Arbeiten. Aber bei aller Redseligkeit lassen uns diese Aufzeichnungen über das Wesentliche im Zweifel. Wir erfahren nicht, warum Ghiberti eine Zeitlang dem Bau fern blieb; nicht oder wenigstens nicht deutlich genug, wie während der gemeinsamen Arbeit ihr Anteil abgegrenzt wurde. Was die an verschiedenen Stellen erwähnten Modelle bedeuten, und von wem sie herrühren, ist nicht in jedem Falle sicher, und über das Technische bleiben wir vielfach ganz im Unklaren; Freys Erklärungsversuche lassen uns manchmal die Wahl zwischen drei und mehr Möglichkeiten. Für das Persönliche ist von Belang, daß einmal (Dezember 1436) Brunelleschi, bei der Annahme seines Modells zu der Laterne durch die Behörde, ermahnt wird, nun endlich Frieden zu halten (deponere omnes rancores in eo permanentes). Es mag also schwer genug mit ihm auszukommen gewesen sein.

Nach Frey war die Domkuppel „das Werk mindestens Ghiberti und Brunelleschi zusammen; Erfindung und geistige Arbeit waren gleicherweise von beiden, wenn auch Brunelleschi, zumal später, die Ausführung blieb". Und daß Brunelleschi der Er-

*) Guasti, La Cupola di Santa Maria del Fiore 1857. Frey im vierten Bande der ausgewählten Biographien Vasaris (Brunelleschi. 1887) S. 154—193.

finder und Ausführer der Domkuppel und der Überwinder Ghibertis gewesen sei, beruhe nur auf der anonymen Vita*).

Wir stellen dem zwei Zeugnisse entgegen. Das eine ist die Widmung Albertis von 1436 (oben S. 26). Das andere gibt das in der anonymen Vita erwähnte (S. 33) Grabdenkmal Brunelleschis im Dom. Die Stadt hat darauf ein von Carlo Marsuppini — der sein Amt als Staatsschreiber 1444 angetreten hatte — abgefaßtes Elogium setzen lassen: Quantum Philippus architectus arte *Daedalea* valuerit, cum huius celeberrimi templi mira *testudo*, tum plures aliae divino ingenio ab eo adinventae machinae documento esse possunt**). Deutlicher konnte die Anerkennung nicht sein.

*) Frey S. 193. Einleitung S. XIX.

**) Bei Vasari gegen Ende der Biographie Brunelleschis. Näheres über das Epitaph unten im sechsten Kapitel, S. 41.

V. Zwischenspiel. Der gotische Störenfried.

Die anonyme Vita des Brunelleschi enthält eine quasihistorische Betrachtung über die Anfänge und das Fortschreiten des Bauens bei den einzelnen Völkern, von einem angenommenen Urzustande an bis zum Auftreten Brunelleschis. Auf Ägypten und Assyrien folgen Griechenland und Italien. Dann erscheinen Vandalen, Goten, Langobarden und Hunnen; die hatten ihre Architekten bei sich und bauten in den Ländern, die sie beherrschten, nach ihrer Weise. Darnach vertrieb Karl der Große die Langobarden und einigte Italien. Dann kamen die Deutschen in die Höhe, und die Päpste ihrerseits bauten auch, und das ging so weiter, bis Filippo Brunelleschi eines Tages wieder von Rom nach Florenz kam (10, 82) u. s. w.

Ein merkwürdiges Dokument. Nicht für die Sache, aber für die Zeit, wo es niedergeschrieben wurde, und für die Menschen, die es lesen sollten. In den Kreisen, deren Stimmen wir bisher abgehört haben, hatte sich allmählich die Meinung gebildet, daß die antik-römische Kunst, wenn nicht das heute sogenannte Mittelalter dazwischen getreten wäre, in unmittelbarer Fortsetzung bis in das Italien ihrer Zeit hätte hineinreichen müssen. Dann hätten die Florentiner nicht die Mühe gehabt, eine neue Kunst zu erfinden, und ein Brunelleschi wäre nicht nötig gewesen. Daß es so kam, haben die Barbaren verschuldet, die Goten!

Schon Giovanni Villani, der 1348 starb, hatte im Anfange seiner Chronik die Einbrüche der Goten und der anderen sie begleitenden Barbaren in Italien, bis zu ihrer Überwindung durch Belisar und Narses unter Kaiser Justinian, erzählt (1, 61 bis 2, 6). Seine Darstellung dieser älteren Dinge, nach Quellen, die er zum teil nennt, die wir aber hier nicht zu verfolgen brauchen,

ist chronologisch und sachlich voller Irrtümer; sie läßt aber doch eine gewisse Pragmatik erkennen, die freilich erst durch Machiavelli nach zweihundert Jahren schärfer herausgearbeitet worden ist. Konstantin gibt den Christen Glaubensfreiheit (1, 59), aber die Verlegung der Regierung nach Byzanz bringt über Italien Anarchie; die fremden Völker herrschen, die kaiserlichen Stellvertreter sind machtlos, die Kirche gerät wieder in Bedrängnis. Nachdem Justinian die Goten unschädlich gemacht hat, ersteht der Kirche ein neuer Gegner in dem Langobardenreich. Karl der Große löst es auf und wird von Leo III. gekrönt (2, 15).

Von den Zerstörungen der Goten erzählt Villani ein Langes und Breites. Daß sie auch gebaut haben, berichtet er nicht; er will hier nur politische Geschichte schreiben. Erst später und innerhalb seiner Vaterstadt verzeichnet er auch Bauwerke (oben S. 12). Aber an zwei Stellen erwähnt er etwas, was sich mit der älteren Kunsthistoriographie der Italiener berührt. Zuerst die Zerstörung antiker Tempel und Statuen unter Papst Silvester und Kaiser Konstantin (abbattuti tutti gli templi del paganesimo e degl' idoli 1, 59); das ist die Epoche, von der später, wie wir gesehen haben, Ghiberti den Beginn des Verfalls der Künste datierte (oben S. 18). Sodann bei Theoderich dem Großen (2, 4): „Sein Bundesgenosse, Kaiser Leo, schleppte aus Rom alle imagini der Christen nach Konstantinopel und verbrannte sie" (eine Verwechselung mit Leo dem Isaurier).

Ghiberti erwähnt in seinem Traktat die Goten nicht; er hatte dazu keine Veranlassung, da er die Architektur nicht mit behandeln wollte. Desto nachdrücklicher spricht er, wie wir sahen, von den „Griechen", das heißt den Byzantinern, mit deren Hilfe die Italiener zuerst nach langem Verfall wieder auf gute alte Weise malen gelernt hätten (S. 19). Bei Filarete fanden wir demnächst auch eine flüchtige Anspielung auf die von Barbaren hereingebrachte Gotik (S. 30). Daß es aber die Barbaren der Völkerwanderung waren, die sie mit sich brachten, lesen wir zuerst bei dem Verfasser der Vita des Brunelleschi. Sicherlich war er nicht der erste, der das sagte, er war auch nicht der Mann dazu,

etwas Neues zu sagen; es ist die Meinung eines größeren Kreises gewesen, die zu uns spricht, und sie ist älter, — aber wie alt, können wir jetzt nicht mehr bestimmen.

Die italienischen Quattrocentisten waren schlechte Kenner des Mittelalters, vollends des außeritalienischen. Sie hatten eine hohe Vorstellung von sich und ihren unmittelbaren Vorgängern, und eine noch höhere von der Welt des klassischen Altertums; was dazwischen lag, galt ihnen als Barbarei. Die gotische Kirchenplastik der Franzosen, die hoch über allem steht, was die italienische Skulptur vor 1400 hervorgebracht hat, war ihnen unbekannt geblieben. Nordische Menschen waren von jeher nach Italien gekommen, die Italiener kümmerten sich um den Norden nicht. Enea Silvio Piccolomini, der 1458 als Pius II. den päpstlichen Stuhl bestieg, hatte vorher Teile von Frankreich und Deutschland bereist. Dieser menschlich genommen widerwärtige, aber unglaublich begabte Kleriker, der alles mit dem Hochmut des besserwissenden Südländers ansah, berichtet über manches treffend und sogar mit Anerkennung, wenn er es über Erwarten gut gefunden hat. An der Kunst dieser Barbaren scheint er mit geschlossenen Augen vorübergegangen zu sein*). Lorenzo Ghiberti, der damals an seinen Memoiren arbeitete (S. 15), würde, nach einer Stelle darin zu urteilen, sich bei solcher Gelegenheit anders verhalten haben. Er spricht von Deutschland und den Werken eines angeblich kölnischen Bildhauers (Kap. 17), wovon er einiges bei dem Herzog von Anjou in Neapel gesehen habe: al pari degli statuarii antichi Greci — also ein allerhöchstes Lob. „Wunderbare Köpfe, völlige Nacktheit; nur die Proportionen waren ein wenig kurz." Solche Unparteilichkeit bei einem Italiener will etwas besagen.

Die Auffassung nun von der Entwickelung der Künste, welche sich in den Kreisen des florentinischen Quattrocento herausgebildet hatte, läßt sich am kürzesten so umschreiben: Die Alten waren

*) Von seinen Briefen und sonstigen Schriften kenne ich nur einen Teil. Alles, was gedruckt ist, zusammenzubringen ging über meine Kräfte.

die Schöpfer der Künste, die Goten ihre Verderber. Einen Teil davon überlieferten die späteren „Griechen" an die Florentiner, die mit ihrer Hilfe nach langem Verfall wieder gut malen lernten und bald ihre Lehrmeister übertrafen. Einen anderen Teil sahen sie selbst den antiken Überbleibseln ab, in der Skulptur und namentlich in der Architektur (Brunelleschi), und darin erreichten sie beinahe die Alten wieder.

Diese Lehre werden wir bei Vasari weiter ausgeführt und mit den Darstellungsmitteln einer reicheren Wortkunst umkleidet finden.

VI. Das Buch des Billi und der Anonymus Magliabecchianus.

Weiteres zur Charakterisierung Brunelleschis.

Wie wir gesehen haben, hatte Lorenzo Ghiberti seine Kunstbetrachtung nach Künstlerreihen geordnet. Die zuletzt besprochenen Traktate waren andrer Art. Jene biographisierende Gattung, von der hundert Jahre später Vasari die umfassendste Anwendung machte (1550), hat noch neben ihm und vor ihm ihre Vertreter gehabt. Ihre Schriften sind uns nur zum teil erhalten oder aus Nachrichten bekannt. Sie haben aber auch kaum ein weiteres Interesse, als daß sie uns zeigen, aus welchen literarischen Voraussetzungen das Werk Vasaris hervorgegangen ist. So die von ihm unabhängigen Vite de' primi pittori di Firenze seit Cimabue, die ein übrigens wegen seiner urwüchsigen und manchmal burlesken Prosa beliebter Akademiker, Giambattista Gelli, 1550 und 55 abfaßte; sie sind durchaus unbedeutend. Auch das Buch des Antonio Billi ist sachlich nicht wertvoll, wohl aber um seiner Gattung willen und als Quelle des Vasari von einigem Interesse.

Billis Buch ist eine zwischen 1516 und 25 entstandene Kompilation älterer Vorlagen, die nicht in der Originalhandschrift, sondern nur in zwei späteren Abschriften erhalten ist; ob Billi der Kompilator oder nur der Besitzer war, bleibt ungewiß*). Es enthält nur Florentiner (nicht antike Künstler und nicht die drei Pisani), zuerst die Maler von Cimabue und Giotto bis

*) Ausgabe von Frey: Il libro di Antonio Billi 1892. Dazu Frey, Il codice Magliabecchiano 1892, S. LVII der Einleitung, und Kallab, Vasaristudien, S. 172.

Sandro und Baldovinetti, dann Architekten und Bildhauer seit Brunelleschi, Donatello, Ghiberti u. s. w., dann wieder Maler: Delli, Filippino u. s. w.; es schließt mit Lionardo und Michelangelo (ohne Raffael) und bricht dann ohne Schluß ab.

Auf das Buch des Billi, das für uns ein Zwischenglied zwischen Ghibertis Kommentaren und Vasari bildet, folgt nach ungefähr zwanzig Jahren (1537 bis 42), zeitlich also unmittelbar dem Werke des Vasari (1550) vorangehend, eine andere, viel umfänglichere Kompilation, deren unbekannter Verfertiger nach der betreffenden Handschrift als Anonymus Magliabechianus bezeichnet wird. Dieses inhaltlich ziemlich wertlose Machwerk würde eine Bedeutung für die Vasariforschung gewinnen, wenn es gelänge, sein Verhältnis zu Vasari — beide benutzen teilweise dieselben Quellen — festzustellen; es ist daraufhin in neuester Zeit eingehend untersucht worden, aber die Ergebnisse sind vorläufig ganz unsicher*).

Für unseren Zweck kommen nur einige Notizen über Brunelleschi in Betracht. Hierfür liegt dem Buche des Antonio Billi sicher die früher besprochene anonyme Vita des Brunelleschi zugrunde. Billi ist wiederum ganz von dem Magliabechianus und häufig von Vasari benutzt worden. Diese beiden gehen also neben einander her; stimmen sie überein, so beruht das auf der gemeinsamen Quelle.

Am Schluß der Biographie Brunelleschis steht bei Billi und dem Magliabechianus ein gleichlautender Abschnitt über einen Schüler Brunelleschis, Buggiano, von dem ein Wandbrunnen (Tafel 10) in der Sakristei des Doms (in Wirklichkeit sind es zwei) und ein Denkmal mit der Büste des Meisters, im rechten Seitenschiff (Tafel 11), herrühren; der Magliabechianus erwähnt dazu noch die Inschrift des Epitaphs. Mit demselben Artikel schließt Vasari seine Vita. Wir stellen diesen, weil seine Fassung am verständlichsten ist, voran:

*) Die in der vorigen Anmerkung genannte Ausgabe von Frey. Dazu die Einleitung. Kallab, Vasaristudien, S. 181. — Für die Sache, d. h. die ältere Kunstgeschichte (Cimabue, Giotto u. s. w.) wird niemals etwas dabei herauskommen.

Hebbe un discepolo dal Borgo a Buggiano, detto il Buggiano, il quale fece l'acquaio della sagrestia di Santa Reparata, con certi fanciulli che gettano acqua; e fece di marmo la testa del suo maestro ritratta di naturale, che fu posta dopo la sua morte in Santa Maria del Fiore alla porta a man destra entrando in chiesa; dove ancora è il sottoscritto epitaffio, messoci dal pubblico per onorarlo dopo la morte così come egli vivo aveva onorato la patria sua (folgt die oben S. 35 mitgeteilte Inſchrift).

Billi S. 34 (Strozzianus):

Hebbe uno suo discepolo, quale teneva in casa, da (detto il die andere Handſchrift) Buggiano, alquale fe fare l'acquaio di marmo, che è nella sagrestia di Santa Liparata (Reparata die andere) con quelli bambinj in detto lavoro che gettano acqua. Ancora fece la testa di detto Filippo, che è in Santa Liparata (wie oben). Ancora fece l'acquaio di pietra della sagrestia vecchia. Im Original war alſo von zweien — in beiden Sakriſteien — die Rede.

Magliabecchianus S. 69:

Hebbe detto Filippo un discepolo, che si teneva in casa, chiamato . . . da Buggiano, alquale fece fare il *pilo* di marmo, che è nella sagrestia di Santa Maria del Fiore, con i putti, che gettano aqua. Et fece il detto la testa di detto Filippo di marmo, che è in detta chiesa con un epitaffio, sotto che in tal modo dice: Quantum Filippus architectus arte Daedalea valuerit. Schluß.

Man ſieht an dieſem Beiſpiel, wie ſich Vaſari nach einem überlieferten Schema richtet, deſſen er garnicht bedurft hätte.

Wir geben noch eine, jenem Schlußpaſſus vorhergehende, für Brunelleschi charakteriſtiſche Stelle:

Billi S. 31 Truovò il modo di *voltare* la *cupola* di Firenze senza armatura, stata più anni imperfetta, weil keiner ſie zu wölben wußte u. ſ. w.

Magliabecchianus S. 62 Esso fu quello che trovò il modo di volgere la cupola . . . senza armadura etc.

Diese Wendung kehrt ebenfalls bei Vasari wieder, aus dessen Leben Brunelleschis die wichtigsten Äußerungen gleich in diesem Zusammenhange angeführt werden mögen.

Anläßlich seiner Studien mit Donatello in Rom heißt es (Milanesi 2, 337): Er dachte ganz und gar an die Architektur, che già era *spenta*, dico gli ordini *antichi buoni* e non la *Tedesca* e barbara, die man zu seiner Zeit anwandte. Zwei große Aufgaben bewegten ihn. Die eine: il tornare a luce la *buona architettura*, weil er meinte, wenn er sie wiedergefunden hätte, würde sein Andenken nicht geringer sein als das Cimabues und Giottos (eine wichtige Parallele, durch die Brunelleschi an den Anfang einer Epoche gestellt wird). Die andre: di *trovar modo* . . . a *voltare la cupola* . . . . was so schwierig war, daß keiner bis dahin sich getraut hatte, senza grandissima spesa *d'armadure* di legname poterla *volgere*. Dieses volgere senza armadura kehrt in der nun folgenden Beschreibung des Dombaus noch einigemal wieder*). Eine so gewaltige Wölbung hätten sogar die Alten nicht zu wölben gehabt. Der Abschnitt schließt (365): e si può dire certo, che gli antichi non andarono mai tanto alto con le loro fabbriche. Und in bezug auf den Baustil Brunelleschis heißt es am Schluß der Vita (383), seit den Zeiten der Griechen und Römer habe keiner ihn übertroffen, denn bis auf ihn herrschte in ganz Italien la maniera *Tedesca*. Egli *ritrovò le cornici antiche*, e l'ordine Toscano, Corintio, Dorico et Ionico alle primiere forme restituì.

Vergleichen wir nun schließlich die Charakterisierung Brunelleschis bei Vasari mit dem Bilde, wie es sich aus der siebzig Jahre älteren anonymen Vita ergibt, so finden wir die gleiche Schätzung. Nur hat Vasari, bei einer besseren, systematischen Anordnung, die Geltung Brunelleschis als Epoche noch schärfer herausgearbeitet.

*) Ebenso schon in der anonymen Vita des Brunelleschi: armare la volta; con armadura; sanza armadura; a modo d'armadura volgerla u. s. w. — Leon Battista Albertis Ausdruck oben S. 27.

VII. Das Werk des Vasari.

Die rinascita.

1. Der Standpunkt des Autors. Ein bedeutender Architekt, der zugleich ein vielbeschäftigter Maler ist, veröffentlicht in seinem vierzigsten Jahre ein groß angelegtes Werk über die Künstler seines Landes, wie es keine andre Nation besitzt, so früh und in seiner Art bis heute so einzig, wie auf dem Gebiete der Literaturgeschichtschreibung etwa Samuel Johnsons „Leben der englischen Dichter" dasteht.

Das ist an sich schon merkwürdig genug, und erstaunt fragen wir: woher hat Vasari nur die Zeit genommen? Zudem war er kein schreibgewandter Humanist, er hatte nur soviel Schulbildung, um allenfalls eine lateinische Inschrift lesen zu können, und seine Reisen machte er zunächst zu Geschäftszwecken. Wenn heute von ihm geredet wird, sind es immer zuerst seine Fehler, die hervorgehoben werden, und man mißt ihn, unhistorisch genug, mit dem Maßstabe des modernen Kunstgelehrten, dessen kritisches Bestreben garnicht in seinen Absichten liegen konnte. Er will in einem praktischen Lehrgang den Künstlern und ihren Freunden zeigen, daß die Kunst von Giotto bis Michelangelo ein Ganzes ist; sie sollen sich als Nachfolger der alten Meister fühlen und aus dem Auf und Nieder der vergangenen Zeitläufe Erkenntnis, Mut und Erhebung für ihr eigenes Leben gewinnen. Das ist, verglichen mit den Schriften seiner Vorgänger, ein völlig neuer Gesichtspunkt. Dieses Lehrende, Ermahnende, Ethische zieht sich durch sein ganzes Werk; die philosophisch-ästhetische Terminologie, deren wir uns noch heute bedienen, hat er wesentlich geschaffen. Und ebenso neu und verdienstvoll ist es, daß er die geschichtlichen

Tatsachen der italienischen Kunst, soweit sie ihm erreichbar waren, als Erster zu einem Gesamtbau zusammengefügt hat*).

Der Kreis ist weiter gezogen als bei seinen Vorgängern. Ghiberti hatte zuerst sein Augenmerk mit auf die Schule von Siena gerichtet. Vasari dehnt seine Betrachtung auf die ganze italienische Kunst aus. Aber die Schulen außerhalb Toskanas beachtet er nur nebenbei, er kennt sie wenig, vieles hat er überhaupt nicht mit Augen gesehen; er läßt sich nicht nur Notizen, sondern ganze Berichte schicken, die er dann in sein Werk aufnimmt. So kommt es auch, daß er der glänzendsten Erscheinung außerhalb Toskanas, der venezianischen Malerei, nicht gerecht werden kann. Dies Verhältnis ist, nicht bloß von seinem Standpunkt aus, begreiflich. Denn der Gang der Kunst von Florenz bis Rom, örtlich und zeitlich genommen, ist doch in seiner gesetzmäßigen Entwickelung interessanter und in seinen Ergebnissen wichtiger gewesen als alles andere in der italienischen Kunstgeschichte. Und diese Richtlinie von Florenz nach Rom, mit dem Ziel auf Michelangelo, ist das Grundmotiv in Vasaris Werk. Einst, vor mehr als hundert Jahren, hatte Leon Battista Alberti seine Zukunftshoffnung für die italienische Kunst an der Persönlichkeit Brunelleschis gestärkt. Die Erfüllung war nun für Vasari in Michelangelo gegeben. Zu ihm, dem Vollendeten, läßt er die früheren Künstler vorbereitend stufenweise hinansteigen, an ihm mißt er die späteren; als des hochverehrten Meisters Schulnachfolger sieht er sich selbst an. Wenden wir mit ihm den Blick von diesem Gipfelpunkt aus rückwärts, fragen wir, welchen unter den früheren Künstlern er am meisten auszeichnet,

*) Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri, 3 parti, 1550, Torrentino. Zweite Auflage 1568, Giunta. Dazu Kallab, Vasaristudien. Die Ausgabe von Milanesi (9 Bände, 1878—85) hat viel unverdientes Lob erfahren, weil es keine bessere gab. Die wird nun Frey machen, so daß man die beiden Redaktionen bequem neben einander hat. Ein erster Band mit drei Viten ist 1911 erschienen. Mußte aber eine lapidare Ausgabe, zu der Kaiser und Reich beigesteuert haben, mit soviel Eintagspolemik beschwert werden, die doch nur den Herausgeber und seine Gegner angeht?

so ist dies ohne Vergleich Brunelleschi, der Begründer der Frührenaissance, für den er dieselbe uneingeschränkte Verehrung hat, wie vor ihm Filarete.

Wir nennen die Kunst, die in Michelangelo und Raffael ihre Höhe erreicht hat, die „klassische", nennen im gleichen Sinne den Kunstschriftsteller Vasari einen Klassizisten. Jeder feste Standpunkt hat seine Grenzen, aber die Beschränkung braucht nicht Borniertheit zu sein. Wer solche dem Vasari zuschreibt, der urteilt unhistorisch. Sein Erfahrungsgebiet schloß mit der klassischen Kunst ab; die Anfänge des Barock erlebte er kaum. Als er sein Werk herausgab, hatte gerade der letzte große Klassiker des „reinen" Baustils, Palladio, die Basilika in Vicenza auszubauen begonnen. Wir dürfen hier an einer literarischen Erscheinung derselben Zeit nicht vorübergehen. Wenige Jahre, ehe Vasaris Werk an die Öffentlichkeit trat, gab ein Landsmann und Gönner Palladios, der gelehrte Kunstpoet Giovangiorgio Trissino, ein seltsames Machwerk heraus, an dem er seit seiner Jugend gearbeitet hatte: „Die Befreiung Italiens von den Goten" *). Er wollte den Gebildeten seines Volkes, für die Ariosts Orlando zu vulgär wäre, ein würdiges Nationalepos schenken, eine Ilias nach Homer; es hatte noch drei Gesänge mehr als diese. Aus Agamemnon wurde Belisar, den Zorn Achills übernahm der verstimmte Skythenherzog Corsamonte; gekämpft wurde vor Rom und Ravenna, von wo am Schluß Belisar den Goten Vitigis gefangen hinweg führt. Das Formelhafte bei Homer ist nachgeahmt, der Apparat der göttlichen Erscheinungen und Botschaften in das Christliche umgekleidet. Auf unwürdige Weise wird Karl V. umschmeichelt; er stand jetzt nach dem Siege bei Mühlberg auf seiner Höhe. Ihm war das Gedicht auch gewidmet, er nahm jedoch die Ehrung in Augsburg recht kühl entgegen.

Auf dieses erste „regelmäßige" Epos taten sich Trissino und seine klassizistischen Freunde nicht wenig zugute. Als Versmaß erhielt es anstatt der romantischen Ottavarima den reimlosen

*) La Italia liberata da Gotthi del Trissino, Band 1, 1547; 2 und 3, 1548.

fünffüßigen Jambus, der die klassische Einfachheit ausdrücken sollte. Trissino hatte ihn schon in dem Dialog seiner 1524 gedruckten Tragödie „Sofonisba" angewandt, nach dem Vorbilde des Trimeters der griechischen Tragödie, die er oberflächlich kennen gelernt hatte. Diese versi sciolti wurden nun das Versmaß zahlreicher epischer Gedichte der folgenden Zeit, sie wurden sofort nach England verpflanzt und gingen von da bekanntlich viel später in unser deutsches klassisches Drama über*).

Durch die Goten Trissinos mochten seine Leser an die modernen Barbaren erinnert werden, deren Heere Italien seit Julius II. und Leo X. oft genug in seinen Grenzen gesehen hatte, wenn auch die Allegorie leider von dem Kaiser Karl V. durchbrochen war. Ob man dabei nicht auch an den von jenen Goten angeblich gebrachten Baustil dachte? In dem Gedicht findet sich freilich nicht die leiseste Anspielung, aber seine Schilderung ist auch übrigens ganz konventionell und ohne jede Lokalfärbung.

Zeit und Umgebung haben Vasari zu dem Klassizisten gemacht, der er werden mußte. Dieser entschiedene Standpunkt gibt ihm eine Kraft der Überzeugung, die der Leser überall durchfühlt; zufrieden mit dem gegenwärtigen Zustande der Kunst, sieht er ohne ernste Sorgen ihrer Zukunft entgegen. Wohl hat ihn die Geschichte gelehrt, daß dem Aufstieg der Niedergang folgt, aber er hat das Vertrauen zu den Künstlern seines Volkes, daß sie die Ungunst kommender Zeiten überwinden werden, wenn sie sich ihre Vorfahren zum Beispiel nehmen. Darum hat er sein Werk geschrieben. Mit einem gewissen Behagen, das von Selbstzufriedenheit nicht mehr weit entfernt ist. An diese durchweg heitere Lebensauffassung muß sich der Leser Vasaris gewöhnen.

2. Das Werk und seine zwei Auflagen. Vasari ist ein angenehmer Erzähler, und die Hauptmasse seines Werkes, die

*) Den blank verse gebrauchte zuerst, über hundert Jahre vor Miltons Paradies, der Earl of Surrey. Als er starb (Januar 1547), war Trissinos Epos noch nicht erschienen. Sein Vorbild war eine Virgilübersetzung des Francesco Maria Molza von 1541.

Lebensbeschreibung der einzelnen Künstler, ist im erzählenden Tone gehalten; er verfährt da biographisch und in bezug auf die Werke katalogisierend. Er versucht aber zwischendurch auch eine Entwickelung zu geben, die dann wieder von der Erzählung unterbrochen und durch sie verdeckt wird. Auf diese Entwickelung kommt es uns hauptsächlich an. Die Viten der bedeutenderen Künstler beziehen sich aufeinander, ergänzen sich, und in diesen Parallelstellen, sowie in den kurzen betrachtenden Einleitungen, die manchen von ihnen vorangehen, tritt das Moment der Entwickelung besonders deutlich hervor. Außerdem hat Vasari seinem Werke noch verschiedene längere Abhandlungen beigegeben, in denen er seine Auffassung von der Entwickelung der Kunst in ihren einzelnen Perioden darlegt. Diese festgeschlossene entwickelungsgeschichtliche Theorie, die er teils aus Tatsachen, oder was er dafür hält, ableitet, teils nach Art der Philosophen konstruiert, ist in seinem Werke etwas ganz neues, die erste Grundlage aller modernen Kunstbetrachtung. Uns interessiert für unseren Zweck Vasaris Auffassung an sich, nicht, wieviel daran richtig oder falsch ist!

Vasari ist über die späteren Künstler und namentlich diejenigen, die seiner Zeit noch nahe stehen, besser unterrichtet als über die früheren. Ganz unzulänglich ist seine Kenntnis des Trecento und dessen, was diesem vorangeht; hier gibt er die Überlieferungen, wie sie ihm gerade zur Hand sind, und seine Quellenkritik versagt in den meisten Fällen völlig. Hätte er oft nur anders gewählt, so würde er wenigstens manches wertvolle Stück der Überlieferung vom Untergange gerettet haben. Zwischen der ersten (1550) und der zweiten (1568) Auflage hat er vieles hinzugelernt, teils durch Sehen auf weiteren Reisen, teils durch die Benutzung neuer Quellen. Die zweite Auflage enthält außer Änderungen zahlreiche Zusätze, die oft nur mechanisch eingefügt sind; zu einer wirklichen Durcharbeitung der ersten Auflage fehlten ihm Zeit und innere Sammlung. Auch die den Biographien vorangestellten Abhandlungen sind stark erweitert worden. Außerdem sind neue Viten hinzugekommen. Zunächst die der inzwischen

verstorbenen Künstler; es war ja, wie wir früher gesehen haben, altes Herkommen, nur die bereis aus dem Leben gegangenen zu behandeln. Aber auch in den ältesten Bestand der Viten nahm er jetzt drei Künstler auf, die er früher übergangen hatte: Niccolo und Giovanni Pisani, sowie Arnolfo. Diese Lücke konnte doch nicht unausgefüllt bleiben. Über die zwei Bildhauer von Pisa hatte er früher so gut wie nichts gewußt, wie man aus der Vita des Andrea Pisano, die schon der ersten Auflage angehörte, sieht. Jetzt, in der zweiten, läßt er sie auf Cimabue und Arnolfo folgen, und den Grund gibt er im Eingange an: Niccolo und Giovanni vertreten die älteste Skulptur, wie Cimabue und Arnolfo die Malerei und die Architektur. So hat er die drei Künste auf ihrer frühesten Stufe in einer Reihe beieinander, wobei natürlich Cimabue die ihm zukommende erste Stelle nicht verlieren durfte. Denn (so heißt es am Schlusse des Proömions zum ersten Teil) wie er den Anfang machte al nuovo modo di disegnare e dipignere, so gehört sichs auch, daß er ihn in dieser Vitensammlung macht. Die neu hinzugekommenen drei Biographien enthalten zwar manches, was für die Auffassung Vasaris wichtig ist, aber in ihrem substantiellen Inhalt stehen sie weit zurück hinter sämtlichen anderen Viten bedeutenderer Künstler; diese entlegenen Dinge ans Licht zu bringen, reichten Vasaris Kenntnis und kritisches Vermögen nicht aus.

3. Vasaris Periodeneinteilung. Die rinascita. Um seiner Entwickelungstheorie ein festes äußeres Gerüst zu geben, teilt Vasari die ganze Masse seiner Biographien in drei Abschnitte (parti) oder Zeiträume (età), welche den Jahrhunderten entsprechen: Trecento und was ihm vorangeht; Quattrocento; Cinquecento. Wie er zu dieser Einteilung gekommen ist, erläutert er in den Proömien zu den drei parti*), über deren Inhalt wir zunächst einen kurzen Überblick gewinnen müssen.

*) Jedes proemio delle vite steht vor seiner parte. Voran geht noch ein Proemio di tutta l'opera über die Künstler von Cimabue bis heute und über die Rangordnung (maggioranza) der beiden Künste, sowie eine

Die Kunst des Altertums war untergegangen und nur noch in Überbleibseln vorhanden. Ihre nach Epochen geordnete Geschichte stand bei Plinius zu lesen. Diese Zeugnisse hatten, gleich jenen sichtbaren Resten, die Barbarei der „Goten" (der eine viel spätere Zeit den Namen „Mittelalter" gab), überdauert. Nach langer Unterbrechung folgte auf die antike Kunst in Italien, und zunächst in Toskana, eine neue Kunst, worin eingewanderte griechische Künstler die Lehrmeister der Italiener wurden, bis diese aus eigener Kraft den antiken Vorbildern zu folgen imstande waren. Diese neue italienische Kunst war also gewissermaßen ein Wiederauffinden oder auch, mit einer von dem körperlichen Leben der Menschen genommenen Metapher ausgedrückt, ein Wiedergeborenwerden. Wollte man die Entwickelung dieser Kunst verfolgen und nach Stufen einteilen, so bot sich als Anleitung dazu von selbst die Antike dar, mit der allein man sie vergleichen konnte, da ja die „Gotik" für diese Auffassung nur als Vorfall zählte. So gewinnt Vasari drei Stufen. Die zweite und die dritte entsprechen unserer Früh- und Hochrenaissance; der dritten, die mit Lionardo beginnt, gibt er die Bezeichnung la moderna. Die erste Stufe, welche die Bildhauer von Pisa, sowie Cimabue und die Giottesken umfaßt, greift weiter zurück auf die noch ältere Architektur Italiens, die sich der antiken Bauformen bedient (S. Miniato bei Florenz usw.); sie entspricht also dem, was man heute vielfach „Vorrenaissance" nennt.

Die Ausdrücke nun, welche Vasari in den ersten beiden Prooemien für die neue Kunst einigemal gebraucht: ritrovare, risorgere, rinascita, beziehen sich aber auf die ganze große Kunstbewegung, nicht auf die heute im engeren Sinne sogenannte Renaissance. Seine „Renaissance" fängt also nicht erst 1400 an. Er nennt einmal als obere Zeitgrenze 1250, bleibt sich aber, wie wir sehen werden, nicht konsequent, sondern er greift noch viel weiter zurück.

Introduzzione alle tre arti del disegno mit vielen historischen und künstlerischen Bemerkungen. Dazu fügt die zweite Auflage von 1568 noch eine Vorrede: Agli artefici del disegno, und die Lettera di Giovambatista Adriani hinzu.

Und, um schließlich noch eins hervorzuheben, Vasaris rinascita würde auch Dante und Petracca mit umfassen, wenn er die italienische Literatur mit in seine Kunsttheorie hätte einbegreifen wollen.

Die nun folgenden, manchmal wörtlichen Auszüge aus den drei Proömien Vasaris sind so knapp wie möglich gegeben; für den Leser sind sie keine angenehme Unterhaltung, als Belege hätten sie aber nicht fehlen dürfen.

Das erste Proömion*) beginnt selbstverständlich mit dem Altertum, wir können aber den Anfang übergehen, weil Vasari hier im wesentlichen nur die uns bereits bekannten Ausführungen seiner Vorgänger wiederholt. Dieses erste Proömion ist das längste von allen; es hat in der Ausgabe von 1568 erhebliche Zusätze bekommen, deren wichtigste wir als solche bezeichnen werden**).

Nach dem Ansturm der Völkerwanderung auf Rom (VIII) begegnen uns wieder die uns schon von früher bekannten Architekten der barbarischen Nationen (XI). Diese bringen edifizi, c'hoggi da noi son chiamati Tedeschi***). Dann kommen Archi-

*) Milanesi, I, S. 215—244.

**) Die in Klammern gesetzten römischen Zahlen beziehen sich nicht auf die Seiten bei Milanesi, sondern auf die durchgezählten Textabschnitte I bis XVIII.

***) Von hier an beginnen die Zusätze von 1668. Sie reichen zunächst bis queste arti (S. 52) und dann, nach kurzer Unterbrechung, weiter bis mossosi dei belli (S. 53). Mit ingegni beginnt wieder der Text von 1550. Die Verbindungsnähte sind in Freys Vasariausgabe I 1, S. 188. 202. 213 angegeben. — An Stelle dieser Zusätze hat die erste Ausgabe ein kürzeres Stück (202): Eine Aufzählung der Hauptkirchen in Pisa, Mailand, Siena, Venedig, Pavia, Padua, Bologna, Lucca, Arezzo und Florenz. Dann heißt es: Skulptur und Malerei waren begraben seit Totila bis 1250, nel qual tempo era rimasto in Grecia *un residuo* d'artefici, che *vecchi* erano; i quali facevano imagini di terra e di pietra e dipignevano altre figure mostruose e col primo lineamento e col campo di colore. Et quegli per esser soli in tale professione l'arte della pittura in Italia portarono insieme col musaico et con la scultura et quella, come sapevano, a gl'huomini Italiani insegnarono rozzamente. Onde gl'huomini di que'

tekten, die bessere und den guten, antiken einigermaßen ähnliche Formen erfinden: Ravenna und Norditalien. In Florenz (XII) entsteht eine bessere Architektur: Sant' Apostolo (Karl der Große). Säulen und andere Bauteile zeigen, daß in Toskana ein und der andre bessere Künstler geblieben oder wiedererstanden (risorto) war. S. Marco und anderes in Venedig. Die Paläste in Florenz: gut, aber con ordine barbaro . . . mit den Spitzbögen der damaligen Architekten. Dann wird die Kirche S. Miniato — Tafel 12 — 1013 (sollte 1018 sein) hoch gepriesen; da haben sich die Architekten Toskanas bemüht nachzuahmen l'ordine *buono antico*, avendolo in parte riconosciuto nell'antichissimo tempio di S. Giovanni nella città loro (dem Baptisterium).

(XIII) Da cotal principio adunque, *cominciò a crescere a* poco a poco in Toscana il disegno e il miglioramento di queste arti. Das sieht man an Pisa: Dom; die vielen Säulen. Also das Antike tut es ihm an! Pisa (XIV) wird weiter gepriesen: Baptisterium. Im Wetteifer mit Pisa (XV) baute man in Lucca den Dom S. Martino 1061. Die Reliefs außen, aus der Martinslegende, sind di maniera Greca. Aber die besten sind von Niccolo Pisano, 1233 vollendet (muß natürlich später sein). Le quali figure di mano di N. P. mostrano, quanto per lui migliorasse l'arte della scultura.

(XVI) Bis ungefähr 1250 waren die gute, antike Skulptur und Malerei vergraben oder unerkannt von den Menschen, die nichts weiter hatten, als was un residuo di *vecchi* artefici di *Grecia* facevano, entweder in plastischen imagini oder in Bildern mit figure mostruose. Diese Künstler kamen als die besten nach Italien und brachten zugleich mit dem musaico auch Skulptur und Malerei, so wie sie sie verstanden, mit, und sie lehrten die

---

tempi non essendo usati a veder'altra bontà ne maggior perfezzione nelle cose, di quelli ch'essi vedevano solamente si maravigliavano; e quelle, ancora che baronesche fossero, nondimeno per le migliori apprendevano. Pur gli spirti di coloro, che nascevano, aitati in qualche luogo dalla sottilità dell'aria, si purgarono tanto, che nel 1250 il cielo a pietà mossosi dei belli . . . (hier setzt ingegni S. 53 ein).

Italiener goffe et rozzamente. Diese trieben das eine Zeitlang. Und die Menschen dieser Zeiten, die nicht gewohnt waren etwas besseres und vollkommeneres zu sehen, als was sie da sahen, wunderten sich und hielten diese Dinge, so garstig (baronesche) sie waren, für die allerbesten; pur gli spirti di coloro che *nascevano*, aitati in qualche luogo dalla sottilità dell' aria, si purgarono tanto, che nel 1250 il cielo a pietà mossosi dei belli (begli) ingegni che'l terren Toscano produceva ogni giorno, gli(li) ridusse alla *forma primiera.* Erst dieses Zeitalter verstand nachzuahmen, was die früheren doch auch schon immer mit Augen an den alten Resten hätten sehen können. Erst gl' ingegni che vennero poi (also jetzt, nach 1250) conoscendo assai bene il buono dal cattivo, e abbandonando le maniere *vecchie, ritornarono* ad imitare le *antiche* . . . . Er definiert sofort (XVII): antico nennt er alles vor Kaiser Konstantin und Papst Silvester, vecchio alles da San Salvestro in qua; und zwar sei dieses gemacht da un certo *residuo* de' *Greci,* i quali piuttosto tignere che dipignere sapevano. Diesem Reste von Griechen — vecchi e non antichi — sei nichts weiter geblieben, che le prime linee in un campo di colore, wie man an den Mosaiken sehe und an schlechten Gemälden, Reliefs und Konsolenfiguren. Schlechteres könne es nicht geben*).

(XVIII) Aus diesen Darlegungen sollen unsere Künstler sehen, wie die Kunst aus kleinem Anfange a la somma altezza, und ebenso, wie sie von hoher Stufe in ruina estrema gekommen sei (das gehe, wie bei dem menschlichen Körper il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire) — und sie potranno hora più facilmente conoscere il progresso *della sua rinascita* et di quella stessa perfezzione, dove ella è *risalita* ne' tempi nostri. Und wenn es einmal wieder schlecht geht, was Gott verhüten wolle, werden sie sich auf ähnliche Weise helfen können.

Im zweiten Proömion**) heißt es, drei Teile oder età habe

*) Hier folgt in der ersten Ausgabe ein Stück, das 1568 weggelassen ist (Frey S. 215).

**) Milanesi, II, S. 93—107.

er gemacht, dalla *rinascita* di queste arti sino al secolo, che noi viviamo. Nella prima e più antica sei die Kunst noch weit entfernt von ihrer perfezzione; nella seconda zeige sie große Verbesserungen; nella terza höchste Naturnachahmung, somma perfezzione, auf solchen Höhepunkt könne nur noch ein Abstieg folgen. Damit vergleicht Vasari die drei Stufen der griechischen Kunst nach Plinius. Nachdem er dann zu den Italienern übergegangen ist, macht er über ihre Skulptur auf der ersten Stufe folgende bemerkenswerte Beobachtung: la quale in quella *prima* età della sua *rinascita* ebbe assai del buono; perchè, fuggita la maniera goffa Greca, ch' era tanto rozza, sie sich der durch Giotto verbesserten Zeichnung zuwendete: Andrea Pisano und sein Sohn Nino u. s. w.*). Besser und historisch richtiger konnte das nicht ausgedrückt werden. Und nun geht er die drei Künste auf der zweiten Stufe durch, indem er dazu die Hauptkünstler mit ihren Vorzügen anführt**): Noch heute sieht man in der Malerei und in der Skulptur die apartesten Dinge von diesen Meistern der seconda età, wie den „Frierenden" von Masaccio in der Brancaccikapelle, und auch sonst allerlei feines und lebendiges; ma in genere e' non aggiunsono a la perfezzione de' terzi. Trotzdem gleich darauf: Die Bildhauer dieses zweiten Zeitalters molto si allontanarono dalla *maniera* de' *primi* e tanto la migliorarono, che lasciarono poco a i terzi. Et hebbono una lor maniera tanto più graziosa, più naturale, più ordinata, di più disegno e proporzione, che le loro statue cominciarono a parere presso che persone vive e non più statue, come le prime. Come ne fanno fede quelle opere che in quella rinovazione della maniera si lavorarono. Das wird in stufenweise sich steigernder Anerkennung angewandt auf Jacopo della Quercia, Brunelleschi und Ghiberti, dessen Figuren an den Türen des Baptisteriums par che si muovino et habbiano l' anima.

Das dritte Proömion***) beginnt mit Lionardo, dann kommen

*) Milanesi, II, S. 99.
**) Milanesi, II, S. 105 f.
***) Milanesi, IV, S. 7—15.

Giorgione und Correggio, endlich der Gipfel, Michelangelo. Warum und worin diese die secondi übertreffen, wird dargelegt nach regola, ordine, misura, disegno, maniera. Lionardo macht den Anfang mit quella *terza maniera*, che noi vogliamo chiamare *la moderna**), indem er außer der Tüchtigkeit der Zeichnung und der subtilsten Naturwiedergabe seinen Figuren il moto ed il fiato verleiht. Dann Giorgione, il quale sfumò le sue pitture, e dette una terribil movenzia alle sue cose, per una certa oscurità di ombre bene intese. Eine ganz ausgezeichnete Charakteristik!**) Zuletzt, bei Michelangelo, der Trumpf, daß dessen Skulpturen superiori a tutte le antiche seien, — und wenn einmal Malereien der Alten entdeckt werden sollten, so würden auch diese von denen Michelangelos übertroffen werden.

In der Entwickelung, die uns hier Vasari in seinen drei Proömien dargelegt hat, sind uns einige Momente schon von seinen Vorgängern her bekannt. Bei Ghiberti fanden wir bereits die Datierung des Kunstverfalls seit Konstantin und Papst Silvester, sowie die Erwähnung der „rohen Griechen" als Lehrmeister der alten Italiener (S. 18), welche uns demnächst noch einmal beschäftigen werden. Daß die Barbaren der Völkerwanderung die gotische Architektur nach Italien gebracht hätten, stand für uns zuerst in der anonymen Vita des Brunelleschi zu lesen (S. 37); auch darüber werden wir bald weiteres hören. Neu ist der an zwei Stellen eingeführte Begriff der rinascita, mit der oberen Zeitgrenze 1250, die aber nicht innegehalten wird, sondern weiter in das Unbestimmte zurückweicht. Diese rinascita bedeutet also, wie bereits bemerkt wurde, etwas ganz anderes als unsere heute sogenannte Renaissance, die mit 1400 beginnt. Neu ist selbstverständlich auch die Lehre von dem Fortschreiten der Kunst nach den drei Stufen (die wir heute Trecento, Frührenaissance und Hochrenaissance nennen). Nun ist gleich hier zu beachten, daß Vasaris rinascita zwar in den Zusätzen von 1568

*) Milanesi, IV, S. 11.

**) So steht sie in der zweiten Auflage. In der ersten war sie noch etwas weiter ausgeführt.

weiter ausgeführt wird, in ihren Grundzügen aber schon dem älteren Bestande von 1550 angehört.

Wir vergleichen damit seine Darlegungen in der Vita des Trecentisten Andrea Pisano, die ebenfalls schon in der Ausgabe von 1550 stand*). Im Eingang (482) heißt es: „Andrea genoß den Vorzug, in Pisa viele antike Skulpturen anzutreffen, Vorbilder also, besser, als sie Giotto in bezug auf die Malerei haben konnte. (483) Die gute Kunst war zu Andreas Zeit erloschen; nur die wurde geübt, che da' Goti e da' Greci goffi era stata recata in Toscana. Deswegen brachte er, indem er beachtete il nuovo disegno di Giotto e quelle poche anticaglie, che gli erano note, die Kunst auf eine Höhe, wie keiner vor ihm". Das sind kluge Worte; die übertreibende Schlußwendung erklärt sich daraus, daß Vasari sich um Andreas Vorgänger, Niccolo und Giovanni Pisani, jetzt noch nicht bekümmert hatte. Demnach erscheint Andrea, neben Giotto, auf dieser ersten Kunststufe als der Höchste bis auf seine Zeit. Weiterhin wird er aber an den Bildhauern der zweiten Stufe gemessen (493): „Andrea erhielt vielerlei Auszeichnungen in Florenz, da sich niemand fand, der ihn übertroffen hätte, bis auf Niccolo von Arezzo, Jacopo della Quercia, Donatello, Brunelleschi und Ghiberti. Diese führten ihre Skulpturen und sonstigen Werke in einer Weise aus, daß die Menschheit erkannte, auf welchem Irrwege (errore) sie sich bis dahin befunden hatte, avendo *ritrovato* questi (die eben genannten Künstler) con l' opere loro quella virtù, che era molti e molti anni stata *nascosta* e non bene conosciuta dagli uomini." Dieses ungemeine Lob hat Andreas Verdienste wieder völlig in den Hintergrund gedrängt, durchaus in Übereinstimmung mit der hohen Anerkennung, die den Künstlern des zweiten Zeitalters in dem zweiten Proömion zu teil wird (S. 54).

Überdenkt man noch einmal alle diese Ausdrücke der höchsten Wertschätzung, die Vasari für die Künstler seines zweiten Zeitalters hat, und nimmt man dazu seine glühende Verehrung für

*) Milanesi, IV, S. 481—495.

Brunelleschi, von der früher die Rede war (S. 45), so darf man wohl fragen: warum tat er nicht noch den weiteren Schritt und rückte den Anfang seiner rinascita hinab auf 1400? Dann hätte er zugleich eine festere Anlehnung an die Formalität der Antike und eine Scheidung von der ihm unsympathischen Gotik erreicht. Aber dieser Konsequenz und dem Vorteil eines durchgehenden Stilkriteriums seiner rinascita wäre ja Giotto zum Opfer gefallen, und das hätte keines Italieners Herz ertragen. Schon darum allein, so scheint es, konnte Vasari jenen Schritt nicht wagen. Seine rinascita hat deswegen auch nicht die Tragfähigkeit des späteren Renaissancebegriffs erhalten können, wie wir gleich sehen werden.

Zunächst aber interessiert uns die Frage nach dem Ursprung des Ausdrucks, der sich in unserer Überlieferung nicht über Vasari zurückverfolgen läßt. Es liegt nahe, im Kreise seiner Freunde zu suchen, über den wir hinlänglich unterrichtet sind. Einige von diesen, die ihm nur äußerlich bei der Drucklegung und Korrektur behilflich waren, kommen hier nicht in Betracht. Andere, denen man vermutungsweise einen wesentlicheren Anteil an seinem Werke hat zuschreiben wollen, sind nach näherer Prüfung abzulehnen*). Es bleibt nur der gelehrte Benediktiner Vincenzo Borghini übrig (1515 bis 1580; seit 1563 Vizepräsident der Accademia del disegno), der nachweislich in der Zeit zwischen der ersten und der zweiten Auflage mit seiner vielseitigen Bildung Vasari unterstützte. Mit dessen Hilfe wurde zum Beispiel die Vita des Cimabue erweitert, wurden ferner dem Abschnitt Pittura in der Introduzzione**) gelehrte philosophische Betrachtungen eingefügt, die Vasari aus eigenen Mitteln garnicht hätte aufbringen können, wurde endlich auch das Proömion zum ersten Teil in der früher besprochenen Weise aufgefüllt (S. 51). Vasari hatte eben nachträglich eingesehen, daß über die älteren Dinge,

*) Kallab, Vasaristudien, S. 389. Derselbe in den Kunstgeschichtlichen Anzeigen (Innsbruck), 1905, S. 120.

**) Introd. S. 168 Milanesi; S. 103 Frey, bei dem die Nachweise stehen (il disegno, padre delle tre arti nostre, ... procedendo dall' intelletto etc.).

die mit seiner rinascita zusammenhingen, noch sehr viel mehr zu sagen war, als in der Ausgabe von 1550 zu lesen stand. Borghinis Mitarbeit ist hier noch besonders bezeugt durch ein neuerdings gefundenes Stück aus einer für Vasari bestimmten Relation über ravennatische und langobardische Bauten*). Aber diese Mitarbeit läßt auf die Herkunft der rinascita keinen Schluß zu, denn das ganze Gefüge der mit ihr zusammenhängenden Sätze gehört schon der ersten Auflage an. Wir kennen noch eine Anspielung auf diese rinascita, wenn sie uns auch auf der Suche nach dem Urheber nicht viel weiter bringt; sie findet sich in einer Abhandlung über die antiken Künstler, hauptsächlich nach Plinius, die Giovambattista Adriani auf Ersuchen von Vasari und Borghini 1567 zu der neuen Auflage beisteuerte**). Adriani war ein angesehener Akademiker der philologisch-historischen Richtung, aber das kümmerliche Machwerk, das er hier — beinahe hundert Jahre nach der Pliniusübersetzung des Cristoforo Landino (1473) — zusammengeschrieben hat, ist ohne jeden Wert. Und solches Gewäsch bitten sich die beiden aus und drucken es, in ihrem rührenden Respekt vor allem, was antik heißt, ab, nachdem doch Vasari in seinem Proömion schon ausreichend über die alten Künstler nach Plinius gehandelt hatte! Im Eingang der Lettera heißt es: — da quanto tempo in qua dopo il disfaciamento di Europa e delle nobili arti e scienze, elle cominciassero a *rinascere*, a crescere, a fiorire, e finalmente siano venute al colmo della loro perfezzione, dove veracemente io credo (man hört förmlich, wie er sich aufbläst), ch' elle siano arrivate . . . Diese Wendung scheint uns wenigstens soviel zu sagen, daß über das Thema der rinascita in dem Kreise dieser Männer seither mehrfach gehandelt worden war.

Es hält schwer zu denken, daß gerade der eine Vasari persönlich die Formel erfunden haben sollte. Darum mag noch an einen bedeutenderen Mann erinnert werden, der diesem Kreise an-

*) Es bezieht sich auf den Abschnitt XI S. 51 und ist mitgeteilt von Frey, Vasariausgabe I 1, S. 184, Anm. 41 und weiter S. 189ff.

**) Lettera, Frey S. 219—317.

gehört, wenn auch in der von uns verfolgten Richtung keine bestimmte Spur auf ihn hinführt. Benedetto Varchi († 1565), am bekanntesten durch seine Fortsetzung der florentinischen Nationalgeschichte, war mit Vasari befreundet und gleich diesem von dem Herzog Cosimo I. für dessen mannigfache Unternehmungen gewonnen worden; er war auch eins mit Vasari in der unbedingten Verehrung Michelangelos. Von ihm besitzen wir unter anderem Lezzioni, die in der Akademie gelesen und 1590 in Florenz bei Giunta gedruckt worden sind, darunter eine über das beliebte Thema der Rangstellung der beiden bildenden Künste*), geistreich und knapp geschrieben. Er zitiert außer den Griechen und Römern Castigliones Cortegiano und Leon Battista Alberti, nennt auch seinen Freund Vasari und schließt mit einem Lobgesang auf das Medizeerdenkmal. In diesem Zusammenhange hätte man wohl eine Beziehung auf die rinascita erwarten dürfen. Aber sie findet sich nicht. So bleibt die Provenienz bis auf weiteres ungewiß**).

4. Die Manieren bei Vasari. Wir gebrauchen schon seit lange das Wort Renaissance zur Bezeichnung des Stilcharakters eines einzelnen Kunstwerkes, zu seiner Unterscheidung von Werken anderen Stils, namentlich des gotischen. Am schärfsten tritt dies Kriterium in der Architektur und den ihr anhängenden dekorativen Künsten hervor, aber auch in der figürlichen Plastik und sogar in der Malerei ist es längst zur Anwendung gekommen; sprechen wir doch zum Beispiel bei Übergangskünstlern, wie Fra Angelico, kurzweg und ohne nähere Erklärung von gotischen und Renaissanceelementen.

Diesen bequemen Dienst konnte dem kritisierenden Vasari seine rinascita nicht leisten, weil für ihn dieser Begriff die antike Formalität nicht mit Notwendigkeit einschloß. Er mußte sich zur Charakterisierung einzelner Kunstwerke oder ganzer Gruppen (ab-

*) Della maggioranza dell' arti, e qual sia più nobile, la scultura o la pittura (S. 155—233), gelesen 1546. Oben S. 29 bei Filarete.

**) Hierzu die zweite Beilage (Roma rinata bei Machiavelli).

gesehen von der einzelnen Beschreibung und Beurteilung) eine seinen Lesern verständliche, durchgreifende Terminologie ausbilden, und er bediente sich dabei des schon von seinen Vorgängern überkommenen Ausdrucks maniera, der erst nachher, zunächst bei den Bolognesen, allmählich auch die Bedeutung des Tadelnswerten angenommen hat. Wenn ein heutiger Kunstschriftsteller etwa sagen würde: Es kommt mir mehr auf die Stilentwickelung an als auf die Chronolgie der Tatsachen, — so drückt das Vasari am Schlusse des ersten Proömions, ehe er mit der Vita des Cimabue den Anfang macht, so aus: er wolle möglichst osservare l'ordine delle *maniere*, più che del tempo. Und zwar steht das nur wenig anders schon in der Ausgabe von 1550.

Eigentlich ist schon alles Wesentliche dieser Terminologie enthalten in der von Ghiberti (S. 17f.) übernommenen Lehre von der maniera Greca, die aber Vasari (abgesehen von den bereits erwähnten Proömien) in den Viten Cimabues, Giottos und der zwei älteren Pisaner weiter ausgeführt und noch spezieller auf die italienische Kunst angewandt hat*). Unsere Stellensammlung hält sich an diese Reihenfolge; die Zahlen beziehen sich auf die Seiten bei Milanesi.

Leben Cimabues. Griechische Maler werden nach Florenz berufen, um die verfallene Malerei zu erneuen. 249 Cimabue übertraf bald diese Lehrer; die malten nicht nella buona maniera Greca antica, ma in quella goffa moderna di quei tempi (also der byzantinischen im Gegensatz zu der antiken), und er erhob die Kunst über ihre maniera goffa. 251 Desgleichen in Pisa malte er so, wie es bis dahin nella maniera Greca nicht geschehen war. 252 In Assisi malte er mit einigen maestri Greci und übertraf sie. 254 Ebenso in S. Spirito in Florenz, wo schon alla Greca da altri maestri gemalt worden war. Auch die Engel der Madonna Rucellai zeigen noch la maniera Greca, aber das Ganze geht darüber hinaus und nähert sich der moderna.

*) Über die maniera Greca hat wissenschaftlich zuerst Rumohr gehandelt in den Italienischen Forschungen (1827) und im ersten Bande der Vasariübersetzung von Schorn und Förster (1832).

256 Cimabues Größe wurde nur durch Giotto überboten; die Dantestelle wird zitiert, sowie eine Stelle aus dem Ottimo, den Vasari erst vor der Auflage von 1568 durch Borghini kennen gelernt hatte.

Leben Giottos. Er allein, nach langem Verfall, risuscitò die Malerei, so daß man sie buona nennen konnte. Alle anderen taugten nichts. 372 Durch Nachahmung der Natur (was variiert wird) sbandì affatto quella goffa maniera Greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura; durch das Porträtieren nach der Natur (il ritrarre bene di naturale le persone vive), das man mehr als zweihundert Jahre nicht geübt hatte. Zum Schluß ein Epigramm Polizianos (starb 1494!): Ille ego sum, per quem pictura extincta *revixit* etc.

Leben der Pisani (nur in der Ausgabe von 1568). 293 Von Cimabue ausgehend, sagt er im Eingang, sie haben beseitigt quella vecchia maniera Greca, goffa e sproporzionata. 319 Am Schluß: in tempi privi d' ogni bontà di disegno, diedero in tante tenebre non piccolo lume alle cose di quest' arti, nelle quali furono in quell' età veramente eccellenti. Dies große Lob der beiden früher übergangenen Künstler nimmt sich seltsam aus gegenüber der bisher allein auf Cimabue und Giotto verteilten Fortschrittsentwickelung. Deshalb beschränkt er das Verdienst der Pisaner ausdrücklich auf Plastik und Architektur (quest' arti) und fügt an der ersten Stelle noch hinzu: nel lavorare i marmi e nel fabbricare.

Die maniera Greca kommt den vecchi zu, die von den antichi zu unterscheiden sind, wie in dem ersten Proömion gesagt ist (S. 52); die Grenzscheide bildet die Zeit Konstantins und Silvesters. Die vecchi werden wieder unterschieden, vor oder nach Cimabue. Da Cimabue in dietro, e da lui in qua . . . . de' vecchi maestri nostri . . . heißt es (im Gegensatz zu den antichi) an einer Stelle der Introduzzione, wo von „griechischen" (byzantinischen) Malereien die Rede ist*).

Aber der Ausdruck vecchio schließt nicht notwendig die maniera

*) Introduzzione (Pittura), Milanesi S. 183, Frey S. 118.

Greca ein; er kann auch auf die Quattrocentisten ausgedehnt werden, die dann den Cinquecentisten als den moderni entgegengesetzt werden. Die maniera moderna läßt ja Vasari in dem dritten Proömion mit Lionardo beginnen (S. 54f.). Anderwärts werden aber auch die Quattrocentisten Ghiberti und Donatello moderni genannt, im Gegensatz zu den antiken Römern. So in einem besonders interessanten Kapitel der an künstlerischen Bemerkungen reichen Introduzzione*). Hier macht Vasari wenig beachtete Einwendungen gegen das Hochrelief Ghibertis und hebt dem gegenüber Donatellos Flachrelief lobend hervor. Dann kommt er auf die Holzskulpturen zu sprechen und fragt, warum in ihnen nicht die Stilhöhe der Skulpturen in Stein oder Bronze erreicht worden sei? Non si dà mai al legno quella carnosità o morbidezza, che al metallo ed al marmo!

Man sieht, wie Vasari sich bemüht hat, aus dem Prinzip der maniere brauchbare Kriterien für die Kunstbeurteilung zu gewinnen. Zum Schluß mag hier noch sein Versuch erwähnt werden, diese Lehre auf die Kunst ganzer Völker (maniera di tutti i paesi) anzuwenden**). Ägyptisch: sottile e lunga nelle figure. Griechisch: künstlerische Durchbildung des Nackten; in den Köpfen quasi un' aria medesima (so erschien ihm die strenge Stilisierung). Etruskisch: difficile nei capelli ed alquanto rozza. Römisch: vereinigt die Vorzüge aller anderen Manieren in sich (das ist der Standpunkt des italienischen Cinquecentisten).

5. Vasaris Stellung zu der Gotik. Daß der Verehrer des Brunelleschi kein Freund der Gotik sein konnte, haben wir schon früher gesehen (S. 46). Er hatte sich für die erste Auflage um die ältere italienische Architektur nicht gekümmert und holte das in der zweiten durch eine neu hinzugefügte Biographie des Arnolfo in sehr unvollkommener Weise nach (S. 49), indem er eine Menge von Bauwerken aneinander reihte und mit schnell zusammengetragenen Notizen umgab. Schlecht und recht

*) Introduzzione (Scultura), Milanesi S. 156—167, Frey S. 91—100.
**) Vita des Andrea Pisano, Milanesi, I, S. 482.

fand er sich also mit einer Aufgabe ab, zu der ihn keinerlei Neigung hinzog. Da interessieren uns nun die Eingangsworte*). Weil er in dem Proömion von einigen fabbriche di maniera vecchia non antica gehandelt, und deren Baumeister, da er sie nicht kannte, nicht genannt hat, so will er in dieser Biographie Arnolfos noch einige andere Gebäude erwähnen, die zu dessen Zeit oder etwas früher entstanden sind, und deren Meister man ebenfalls nicht zu nennen weiß; dann aber auch noch solche aus derselben Zeit, deren Architekten man kennt, teils weil man ihren Stil erkennt (o per riconoscersi benissimo la maniera d' essi edifizi), teils weil man es aus Inschriften und dergleichen weiß. Er rechtfertigt die Erweiterung: diese Gebäude seien nicht ihres Stils, sondern ihrer Ansehnlichkeit wegen beachtenswert (sebbene non sono nè di bella nè di buona maniera, ma solamente grandissimi e magnifici). Ebenso charakteristisch ist das Schlußwort der Biographie: Ich habe so kurz wie möglich von Arnolfo gehandelt. Er kann sich zwar mit den heutigen nicht messen (sebbene le opere sue non s' appressino a gran pezzo alla *perfezzione* delle cose d' oggi), aber er verdient doch ein liebevolles Andenken, avendo egli *fra tante tenebre* mostrato a quelli che sono stati dopo sè, la via di camminare alla *perfezzione*. So ist der gute Alte glücklich untergebracht. Die Zensur ist sorgsam abgewogen, wie bei Niccolo und Giovanni Pisani (S. 61).

Die Gotik als solche (le volte con quarti acuti) erwähnt Vasari an angemessener Stelle da, wo er in seiner Introduzzione über die Architektur der fünf Ordnungen handelt. Im Gegensatz zu dieser ist sie ihm natürlich die ordnungslose Architektur. Auch daß er über ihre Herkunft (al tempo de' Goti il lavoro Tedesco) die Meinung seiner Vorgänger festhält, wird uns nicht mehr wundern. So sehr lange wissen wir selbst ja auch noch nicht, auf welchen Wegen die Gotik nach Italien und nach Deutschland gekommen ist. Also für ihn ist es ausgemacht, jene Barbaren der Völkerwanderung haben den Stil erfunden und ganz Italien

*) Vita des Arnolfo, Milanesi, I, S. 269.

erfüllt mit ihrem Hexensabbat von Bauwerken: questa maledizione di fabbriche*).

Wir verstehen auch, denn wir fühlen es ihm nach, wenn er in der Vita des Andrea Orcagna, dem er bekanntlich die Loggia dei Lanzi zuschreibt, an diesem gotischen Bau als besonderes Schönheitsmoment die Rundbögen hervorhebt: gli archi delle volte fatti non più in quarto acuto, come si era fino a quell' ora costumato, ma, con nuovo e lodato modo, girati in mezzi tondi, con molta grazia e bellezza in tanta fabbrica (Tafel 13). Gleich darauf spricht er ausführlich und mit großer Auszeichnung von dem Tabernakel Andreas (Tafel 14) in Or San Michele: sein graziöser Aufbau sichere ihm den ersten Platz unter den Werken dieser Zeit, obwohl es gotisch sei (di maniera Tedesca**).

Demgegenüber muß es auffallen, daß er in der Schilderung der Kanzeln der beiden Bildhauer von Pisa kein Wort hat über die gotischen Elemente Giovannis, die diesen doch für unser Auge auf den ersten Blick von Niccolo unterscheiden (Tafel 15). Aber auch an Giotto hat ihn das Gotische nicht gestört. Das erklärt sich aus dem Unterschiede der Gattungen, wovon schon bei Ghiberti die Rede gewesen ist (S. 21 f.). Der Plastik und der Malerei gegenüber erschöpft sich das Interesse des Betrachtenden noch ganz in dem Gegenstande der figürlichen Darstellung; erst später erwacht der Sinn, der zu einer rein formalen Beurteilung führt und der sich gegenüber der Architektur schon gleich im Anfang geltend macht.

*) Introduzzione (Architettura), Milanesi S. 128, 138. Frey S. 71 stellt den Vasari seinen Lesern als „eingefleischten Klassizisten" vor und hält es S. 60 für nötig, sie zu belehren: „Mit den alten Goten hat die Gotik nichts zu tun; auch kann sie nur bedingt ein deutscher Baustil genannt werden."

**) Leben des Orcagna, Milanesi, I, S. 603 u. 605.

VIII. Italienische Kunsthistoriker nach Vasari.

Vasaris Vielseitigkeit tritt noch mehr ans Licht, wenn wir seine Nachfolger mit ihm vergleichen. Er hatte seine Kunstgeschichte ganz auf Florenz und Toskana gegründet, alle Entwickelung von dort ausgehen lassen. Dagegen erhob sich der von jeher dem italienischen Volkstum eigene Sondergeist, für den das innerpolitische Leben des modernen Italiens den Ausdruck Regionalismus geprägt hat. Es entstanden Mengen von Literatur über die Kunst der einzelnen Provinzen und Ortschaften, die uns hier nichts angehen. Allgemeine Darstellungen sind nur drei zu nennen, denen wir eine Schrift anderer Art aus älterer Zeit vorangehen lassen.

Wir meinen den 1584 in Florenz gedruckten Traktat in Dialogform von Raffaello Borghini, über dessen Lebensverhältnisse nichts bekannt ist: Il Riposo (das Landhaus) in vier Büchern (noch 1730 wieder herausgegeben von Manni). Die ersten handeln äußerst weitschweifig über die Frage der Rangstellung der beiden bildenden Künste, worüber Varchi 1546 gelesen hatte, dessen Abhandlung aber erst 1590 gedruckt wurde (S. 59). Borghini hat keinerlei Originalität. Meistens schreibt er einfach den Vasari aus. Vom dritten Buche an bekommen wir eine Aufzählung der Bildhauer und Maler seit den Griechen. Dann wird der Verfall in Rom erwähnt. Die Künste sind begraben, bis 1240 in Florenz Cimabue geboren wird. Dann folgt die lange Reihe der Künstler von Giotto bis auf die Manieristen (Zucchero), alles das ohne irgendwelche Beobachtung, die uns hier interessieren könnte. Man hätte erwarten sollen, daß irgendwie zu Vasaris rinascita

Stellung genommen würde, aber jede Beziehung auf sie fehlt, und nur deswegen ist dieser Traktat hier mit erwähnt worden.

Mehr Ansprüche macht Filippo Baldinucci (1624 bis 96) mit seinen Notizie dei professori del disegno da Cimabue etc., Florenz 1681 bis 1728*). Er kennt und schätzt Vincenzo Borghini und kritisiert scharf Vasari. Er sucht auch nach einer neuen Periodisierung und verfällt dabei auf Wunderlichkeiten. Seine Auswahl ist ziemlich willkürlich. Ganz moderne, unbedeutende Künstler (Primaticcio, Giambologna) werden breit abgehandelt, alte und große (Giovanni Bellini) nur gestreift, die Florentiner natürlich bevorzugt. Ganz vortrefflich ist Masaccio charakterisiert, als erster Maler nach Cimabue und Giotto und Stammvater aller folgenden. Antica maniera di Giotto — quell' altra e molto diversa des Masaccio. Das ist aber auch alles, denn zu einem der Renaissance entsprechenden Einschnitt kommt es hier sowenig wie vor Raffael.

Weitaus die bedeutendste Leistung der italienischen Kunstgeschichtschreibung seit Vasari ist die Storia pittorica dell' Italia dal risorgimento delle belle arti fino presso alla fine del 18. secolo des Abate Luigi Lanzi (1732 bis 1811). Sie erschien zuerst 1795 und 96**). Lanzi hatte ausgedehnte, zuverlässige Kenntnisse und methodische Schulung. Schon ehe er an seine Geschichte der Malerei ging, hatte er sich einen angesehenen Namen als Antiquar erworben; seit 1775 war er an den Uffizien angestellt. Seine Absicht ging in erster Linie auf die Feststellung der Tatsachen, die er von unechter Lokalüberlieferung und sensationeller Ausschmückung überwuchert fand. Dieses Hauptbestreben seiner kritischen Einzelforschung wirkte auf sein Interesse an dem Entwickelungsgange der Malerei als eines Ganzen zurück. Daraus ergab sich seine Anordnung, nicht nach Zeiträumen, sondern nach Schulen, und die Betonung der landschaftlichen Besonderheiten der einzelnen

*) Sieben Bände. Spätere Ausgaben von Manni, Florenz 1767 ff und Piacenza, Turin 1768. Also ein angesehenes Buch.

**) Bassano; die dritte Ausgabe, ebenda 1809, ist noch von ihm selbst, die vierte, Pisa 1815—17, von Fiorillo besorgt.

Künstlergruppen, die er als Erster herauszuarbeiten unternommen hat. Den Einwirkungen der politischen und sittlichen Zeitmomente auf die Kunst, die Winckelmann aufgedeckt hatte, ging er nicht nach; ebenso wenig den Fäden, die die Malerei der Italiener mit ihrer Nationalliteratur verbinden. Auch die kunsttheoretischen Neigungen Vasaris teilte er nicht, obwohl er im Grunde genommen dessen Standpunkt hatte. Er war Klassizist, wie dieser, nur Michelangelo schätzte er nicht so hoch; der war ihm nicht Maler genug. Dafür war er mit den Bolognesen vollkommen einverstanden. Lanzis Wert liegt für uns in der Aufhellung und Beschreibung, auch Charakterisierung des Einzelnen, auch da, wo wir seine Auffassung nicht teilen; dadurch hat sein Werk den wissenschaftlichen Grundzug erhalten, den wir noch heute durchfühlen. Das würde anders sein, wenn er dem Zuge nach dem Allgemeinen hätte folgen wollen, der nicht in seiner Natur lag; von dem Vasari getrieben wurde, der ohne Frage der reichere und lebendigere Geist war. Man darf vielleicht sagen, daß Vasari der Philosoph unter den italienischen Kunsthistorikern war, und Lanzi der Gelehrte. Um so weniger wird es uns wundern, daß Lanzi den Vasari nicht fortgesetzt, auch seine rinascita nicht weiter auszubilden gesucht hat. Was wir bei ihm in dem ersten Teile (Origini e primi metodi della pittura *risorta*) über Stil, über gotische Rauheit und dergleichen lesen, ist den Schilderungen der einzelnen Maler und ihrer Werke eingefügt. Weiter ausgreifend nennt er auch wohl die Maler der Frührenaissance scuola antica, oder das 16. Jahrhundert secolo d' oro. Den Einschnitt 1400, die Grenze vor Masaccio, hat er noch weniger scharf gezogen als Vasari die vor Brunelleschi. Es lag ja ihm, der nur die Malerei behandelte, auch noch ferner.

Der Graf Cicognara (1767 bis 1834) gehörte nicht zu dem florentinischen Kreise; er stammte aus Ferrara und war durch Napoleons Gunst Akademiepräsident in Venedig geworden. Dort erschien 1813 seine dreibändige Storia della scultura dal suo *risorgimento* in Italia fino al secolo di Napoleone. Der Inhalt dieses anspruchsvollen Werkes hat, soweit er dem Verfasser eigen-

tümlich ist, nicht viel zu bedeuten. Uns interessiert seine Einteilung in fünf Zeiträume (epoche), die er in der Vorrede begründet (1, 14).

1. Von den Pisani bis Donatello	risorgimento
2. Von Donatello bis Michelangelo	incremento
3. Michelangelo	perfezione
4. Seit Bernini	corruzione
5. Canova unter Napoleon	Gegenwart

An Michelangelo als Gipfel hält er fest, trotz Lanzi, den er nennt, und der sich gegen diesen durch Winckelmann und Mengs neu begründeten Hauptsatz des Klassizismus aufgelehnt hatte. Überflüssigerweise nennt er auch das seichte Buch von Fiorillo*) mit seiner ganz einfältigen Einteilung. Wichtiger ist, daß er das Erscheinen der ersten Lieferungen von d'Agincourts großem Werke noch erlebte**), gegen dessen Einteilung er Äußerlichkeiten einwendet (2, 36), zum Beispiel, daß Donatello nicht vor Ghiberti gestellt werden dürfe (2, 39), dem er aber doch nicht bloß die Anregung zu seiner eigenen Einteilung, sondern eigentlich beinahe alles zu verdanken hat, was in seinem Buche beachtenswert ist. So finden sich bei ihm gute, zum Weiterdenken auffordernde Bemerkungen über den Entwickelungsgang der italienischen Kunst, verglichen mit dem der Poesie.

Das fünfzehnte Jahrhundert ist nicht so originell wie das vierzehnte, es konnte wohl die Bildhauer von Pisa ausstechen, aber nicht Dante und Petrarca; Literatur und politisches Leben waren in Italien wenig wert (2, 5). Erst Donatello, Ghiberti, Masaccio und Mantegna geben dem fünfzehnten Jahrhundert die Höhe von Dante und Petrarca (2, 62). Ariost, und demnächst Tasso, heben das sechzehnte Jahrhundert auf die literarische Höhe des vierzehnten (2, 207). Für die künstlerische war ja, wie wir

*) Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten (die ersten beiden Bände enthalten die italienische Malerei) 1798—1801. Fiorillo war seit 1799 Professor in Göttingen.

**) Das zehnte Kapitel über d'Agincourt, im Anfange.

sahen, durch Michelangelo gesorgt. Ähnliche Gedanken hat d'Agincourt, nur daß er Michelangelo als Gipfel nicht mehr gelten läßt.

Von der Literaturgeschichte aus hatte schon früher Tiraboschi diese Art von Parallelisierung aufgebracht, die wir Deutschen am besten aus den Schriften der Brüder Schlegel kennen. Der heutige Kunstgelehrte belächelt das, aber damals gehörte noch die Kunstbetrachtung mit zu der allgemeinen Bildung.

Daß Cicognara von Bernini an den Verfall datiert und mit Canova wieder eine neue Epoche anfängt, entspricht der Lehre des Empire. Seine ersten drei Epochen: risorgimento, incremento, perfezione, sind sozusagen Überschriften. Stilunterschiede versucht er nicht daraus abzuleiten. Wenn er von solchen spricht, betont er die Jahrhunderte und die Personen der Künstler.

Weiter in das 19. Jahrhundert hinein brauchen wir den Italienern nicht zu folgen. Da greifen die Franzosen (d'Agincourt) und die Deutschen (Rumohr) ein.

IX. Die Franzoſen bis auf d'Agincourt.

Drei franzöſiſche Könige waren ſeit 1494 in Waffen nach Italien gezogen, um Land zu erwerben, zuerſt Karl VIII., dann 1500 Ludwig XII., endlich 1515 Franz I. Keiner konnte ſeine Eroberung feſthalten, aber alle brachten tiefe Eindrücke mit zurück von der Zauberwelt der italieniſchen Kunſt und dem feinen Luxus, den ſie um die Menſchen dort verbreitet hatte. Eine der wenigen ausdruckvollen Stellen in Triſſinos Italia liberata (1548) kleidet das in ein viſionäres Bild (Buch 24):

Guardate ivi quei trè, che vanno insieme
L' un dopo l' altro, il primo è Carlo ottavo,
Che l' alpe passerà con tal furore,
Che tutto 'l mondo tremeralli avanti.
L' altro sarà il duodecimo Luigi,
Più forte ad acquistar terre e paesi,
Che a ritenerli; il terzo sia Francesco,
Che romperà gli Elvezi a Marignano,
E sia fautore a i studi de le muse,
A le *antigalje* et ai gentili ingegni.

Die Hinneigung der Könige zu den Formen der italieniſchen Kunſt kam ſogleich an einzelnen franzöſiſchen Bauwerken zum Ausdruck, und bald wurden auch namhafte italieniſche Baumeiſter und Maler nach Frankreich berufen.

Karl VIII. hatte von dem nachmaligen Papſte Julius II. das Modell eines Palaſtes von Giuliano da San Gallo zum Geſchenk erhalten und begann nach ſeiner Rückkehr ſeit 1498 mit dem Bau des Schloſſes Amboiſe, über den uns Philippe de Commines berichtet. Unter Ludwig XII. ließ deſſen Miniſter, der Kardinal

von Amboise, das Schloß Gaillon bei Rouen erbauen (nach 1500), es wurde in den Revolutionsstürmen von 1792 verwüstet, aber Zeichnungen, Rechnungen und einige Überbleibsel (so ein in den Hof der Ecole des Beaux-Arts eingebautes Portal) haben sich erhalten (Tafel 16). Der Gesamtkörper war gotisch; italienische Bauformen setzten überall dekorativ ein. Die Wände der Kapelle hatte Andrea Solario bemalt. In den Urkunden*) werden nicht italienische, sondern nur französische Architekten genannt, als letzter Pierre de Lorme; in bezug auf ihn finden wir den Vermerk: faire et tailler (Steinschnitt) à l'antique et à la mode française. So bezeichnete man also damals den Unterschied von Renaissance und Gotik.

Franz I. ließ zuerst das alte Schloß zu Blois umbauen; der Nordflügel mit einem inneren Hofe wurde im Renaissancestil aufgeführt. Dann folgten Schloß Chambord bei Blois, ein gotischer Bau mit Renaissanceformen in den Details, und das während der Revolution zerstörte Schloß im Bois de Boulogne („Madrid"). Endlich der Umbau des mittelalterlichen Schlosses Fontainebleau**). Das königliche Dekret von 1528 nennt keine Architekten, und von wem der Entwurf herrührt, ist ungewiß. Jedenfalls war es kein Meister der strengen Ordnungen, die man jetzt in Italien befolgte, also nicht etwa Serlio, der 1528 nach Frankreich berufen war. Für ihn sind die Bauten des ovalen Hofes nicht streng genug, zu französisch erfunden. Außerdem spricht er sich in seiner Architettura mißbilligend über sie aus, die Bauformen sind ihm nicht klassizistisch genug. Die überaus reiche innere Ausstattung erfolgte durch italienische Kunsthandwerker und bekannte Maler (Rosso, Primaticcio, dell' Abbate).

Diese kurze Erinnerung an allbekannte Tatsachen sollte nur andeuten, wie sich der italienische Kunstgeschmack zuerst in Frankreich angemeldet hat, als Liebhaberei Einzelner, der Könige und

*) A Deville, comptes du château de Gaillon, 1850.

**) Léon de Laborde, La Renaissance des arts à la cour de France, études sur le XVIe siècle, 1851. Addition 1855. Le château du bois de Boulogne, 1855.

des Hofes. Die heutige kunstgeschichtliche Betrachtung sieht in dem Neubau von Fontainebleau den Anfang einer französischen Hochrenaissance, wogegen sie die vorhergegangenen Schloßbauten als Frührenaissance zu bezeichnen pflegt. So drückte sich selbstverständlich die damalige Zeit nicht aus, schon deswegen nicht, weil sie gar nicht die Empfindung haben konnte, daß hier etwas wieder geboren würde. Wir befragen nun darüber den ältesten angesehenen Theoretiker, dessen Werke uns erhalten sind.

Philibert de l'Orme, um 1515 geboren, hatte seine Studien in Italien gemacht und war in den Dienst Heinrichs II. getreten. Bei dessen Nachfolger Franz II., der ihm den Primaticcio vorzog, fiel er in Ungnade, aber die Königin-Mutter, Katharina von Medici, zog ihn wieder an den Hof und beauftragte ihn 1564 mit dem Bau der Tuilerien, den er bis an seinen Tod 1570 leitete (Tafel 17). Ihr widmete er 1567 ein Werk, das mit seinem stolzen Titel an Vitruv und Alberti erinnern konnte: Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme in neun Büchern (ausgegeben 1568). Für ihn hat begreiflicherweise die Lehre von den Säulenordnungen (Buch 5 und weiter) die größte Bedeutung: der toskanischen, dorischen, jonischen, korinthischen und kompositen fügt er eine sechste hinzu, die colonnes françaises, deren Schaft durch Faszien oder horizontale Bänder geteilt ist (Buch 7). Gotischen Wölbungen (Buch 4) zieht er halbkreisartige, nach antiker Weise, vor; jene nennt er la voûte à croisée d'ogives oder à la mode française, diese la voûte moderne. Der Sprachgebrauch von 1500 (Schloß Gaillon) ist also weiter geführt. Bei Behandlung der Portale (Buch 8), Kamine und aller inneren Einrichtungen (Buch 9) reicht der theoretisierende Architekt völlig mit den Stilbezeichnungen Dorisch, Jonisch u. s. w. aus. Er kannte doch die ganze italienische Architektur von Brunelleschi und dem älteren Cosimo Medici an bis über die Zeit des Königs Franz I. hinaus, und er hätte wohl Anlaß gehabt, nach ferneren unterscheidenden Ausdrücken zu suchen, wenn er ihrer bedurft hätte.

Bald brauchte man in ähnlichen Büchern überhaupt nicht mehr von der Gotik zu reden, denn sie war praktisch überwunden durch

den neuen Baustil. Es wäre aber doch ganz gegen das nationale Gefühl gewesen, wenn man sich zur Nachfolge Italiens bekannt hätte, und tatsächlich war ja auch die französische Architektur keine bloße Nachahmung oder Fortsetzung der italienischen, — sondern beide waren in dieselbe Schule gegangen, bei den alten Römern und allenfalls auch bei den Griechen. Das ging an, das konnte man sich gefallen lassen. Auch im Zeitalter Ludwigs XIV.

Der König hatte sich die Schaffung einer großen bürgerlichen Architektur vorgenommen. Einer der bedeutendsten Baumeister während der ersten Hälfte seiner Regierung, François Blondel (1617 bis 86), brachte es zum Range eines Feldmarschalls und Staatsrats. Von ihm rührt die Porte Saint-Denis her, ein in den wirkungsvoll vereinfachten Formen eines römischen Triumphbogens aufgeführtes Siegesdenkmal, das fortan als das nicht wieder erreichte Muster seiner Gattung gegolten hat (Tafel 18). Sein Neffe Jacques-François nennt es „eins der drei Wunder unserer Architektur"; das andre ist nach seiner Schätzung Schloß Maisons von François Mansart, das dritte der Peristyl des Louvre von Claude Perrault. François Blondel werde „der Große" genannt; der jüngere Mansart (Jules-Hardouin) nicht, obwohl er genialer sei als sie alle, denn er verdanke in seinen Werken (Versailles und Invalidendom) den Alten am wenigsten*). Bei der Einweihung der von Colbert gestifteten Bauakademie hielt François Blondel als deren erster Direktor 1671 die Eröffnungsrede, die in seinem Cours d'architecture abgedruckt ist. Dieses aus seiner Lehrtätigkeit hervorgegangene Werk enthält außer den Säulenordnungen nach den Alten und den Neueren auch Beschreibungen einiger seiner eigenen Gebäude**). Im ersten Teile

*) Jacques-François Blondel, Cours d'architecture, 3, S. 65. 4, S. XXVIII u. L.

**) Cours d'architecture enseigné dans l'académie royale de l'architecture .... par M. François Blondel, 5 parties in 3 Foliobänden. 1675—83. Er behandelt in der Hauptsache die décoration extérieure. Es fehlen construction, distribution, décoration intérieure; das holte der jüngere Blondel in seinen gleichnamigen Werke nach.

werden die fünf Ordnungen nach Vignola, Palladio und Scamozzi behandelt, im zweiten und dritten die dazugehörigen Bauglieder (auch nach Vitruv und Serlio); Alberti wird ebenfalls berücksichtigt, aber um kritisiert zu werden, denn er ist nicht mehr maßgebend. Im vierten Teile findet sich alles, was für den Unterschied von Gotik und Renaissance entscheidend ist: Bögen, Wölbungen, Kuppelbau, Gedanken einiger Architekten über Türen und Nischen, endlich Triumphbögen. Den Ausgangspunkt bilden immer die italienischen Theoretiker, die sämtlich zu den Modernen gerechnet werden, im Gegensatz zu den Alten, das heißt Vitruv und den Denkmälern. Die Ausdrucksweise ist die für die Säulenordnungen übliche. Dazu kommen dann nur noch Bemerkungen über Raum und Größenverhältnisse. Einmal wird auch Brunelleschi genannt, aber nur als Erbauer der Domkuppel von Florenz nach Vasari (S. 402). Es handelt sich also dabei um das technisch Merkwürdige oder Neue, wie denn auch gleich darauf die Peterskuppel erwähnt wird, nicht um einen neuen Baustil, der in Brunelleschis übrigen Werken zum Ausdruck kommt. Die einzelnen Epochen der italienischen Architektur haben für den französischen Architekten keine Wichtigkeit; für ihn machen die Italiener insgesamt den Übergang vom Altertum zu seiner eigenen Kunst. Und gotisch gilt ihm gleich mit geschmacklos: der Bogen auf isolierten Säulen ist gothique et de méchant goût (S. 408). Der Gedanke an eine Renaissance durch die Italiener ist ihm nicht gekommen.

Wie man sich jetzt über den neuen Baustil und was mit ihm zusammenhing, vor einem eleganten Publikum ausdrückte, das in feinen Häusern wohnen wollte, und darum auch ein wenig davon mußte reden können, lehrt uns das geschwätzige Buch des Historiographen der königlichen Bauten, André Félibien (1619 bis 95): Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture etc. 1676, wiederaufgelegt 1690 und 97. Das Räsonnement ist durchaus auf die reine, sogenannte griechische Architektur Vitruvs und der Vitruvianer gegründet. Und es ist immer nur von der Außenarchitektur die Rede, Fragen der Wölbung und

der inneren Einrichtung werden nicht mehr besprochen; denn wenn die innere Wand etwas vorstellen soll, muß sie sich ja doch wieder nach der Fassade richten. Zur geschichtlichen Belehrung heißt es dann, nach der Zeit der Römer sei die Architektur verfallen; die Gotik wird nur genannt, und die klassische Architektur Ludwigs XIV. als die einzige jetzt mögliche Norm hingestellt. Die Richtung auf Frankreich und die Gegenwart nimmt auch das historische erste Kapitel des dritten Buches: „Ursprung und Fortschritt der Malerei". Auf Griechenland und Rom folgt das bekannte Verlöschen. Recommença à paraître durch Cimabue. Andre florentinische Maler kommen, aber es dauert lange. Ghirlandaios Manier ist sèche et gothique; er war Michelangelos Lehrer. Raffael und andre werden genannt, immer als „Schule von" (Provinz oder Künstlername). Endlich les Caraches. Aber nun ist zu hoffen, daß Frankreich vorankomme.

Bei allen Veränderungen, die die französische Architektur in den nächsten hundert Jahren erfuhr, und die man in der inneren Ausstattung der Räume bis auf Möbel und Geräte nach deutlich unterschiedenen Perioden verfolgen kann, hat sich doch die äußere Erscheinung, die Ludwig XIV. seinen Bauwerken gab, der grand goût, auf die Dauer nicht verdrängen lassen. Man machte damals in Frankreich wirkliche Studien, wissenschaftliche und künstlerische, über den Stil, hauptsächlich in den dekorativen Künsten, also auf dem Gebiet, wo sich ein Stilwandel der Architektur zuerst anzukündigen pflegt; vornehme Liebhaber und Sammler, Archäologen und Baumeister, Ornamentzeichner und andere Künstler wetteiferten mit einander. Die Literatur ist kaum übersehbar. Man lernte Italien besser als früher kennen, auch das einst griechisch gewesene Unteritalien in seinen Ruinen und Ausgrabungen, endlich Griechenland selbst. Man sah nun, wie weit sich der französisch-römische Stil von dem antik-römischen entfernt, und daß man das Griechische bisher nicht gekannt, sondern nur sich eingebildet hatte, und man verhandelte, angeregt und unterstützt durch geistreiche Schriftsteller, allen Ernstes über die Möglichkeit einer Rückkehr zur Antike. Auf das praktische Bauen

haben diese Bestrebungen doch nur vereinzelt und vorübergehend eingewirkt, und der weitere Gang der Architektur im engeren Sinne hat denen recht gegeben, die von dem Stil Ludwigs XIV. aus eine Brücke in die Zukunft zu schlagen dachten. Von dem Gedanken aber an eine durch Italien vermittelte „Renaissance" war man jetzt ebenso weit entfernt wie damals. Die Richtung ging auf das Große und Einfache, das Ornamentlose, und sie endete in dem Klassizismus des Empire.

Für die Zeit Ludwigs XV. haben wir in Blondel dem Jüngeren (Jacques-François, 1705 bis 1774) einen Gutachter von höchster Sachkenntnis. Als Baumeister war er tüchtig, obwohl er nur Werke mittleren Ranges geschaffen hat, die Stadthäuser in Metz und Straßburg, den Bischofspalast in Metz; seine Bedeutung liegt in seiner Lehrtätigkeit und in seinen Büchern. In jungen Jahren, als noch die Kunst des Rokoko in Blüte stand, veröffentlichte er ein zweibändiges Werk über den Villenbau*). Im Jahre 1750 gründete er eine eigene Schule für Architekten, wie man sie bis dahin in Frankreich noch nicht gehabt hatte, und seit 1756 lehrte er zugleich als Professor an der königlichen Bauakademie. Sein Verleger hatte eine Sammlung von Stichen (hauptsächlich von Daniel Marot) nach Pariser Architekturen, darunter über hundert Palais und Hotels, die großenteils längst verschwunden sind, erworben und forderte ihn auf, den Text dazu zu schreiben. Der Prospekt von 1752 kündigte ein achtbändiges Tafelwerk an: Architecture française, wovon ein Band gleich, zwei 1754, und dann nur noch ein vierter (Louvre, Tuilerien und Schloß Versailles) erschienen**). Der Text gibt außer den kritischen Baubeschreibungen auch eine kurze Baugeschichte von Frankreich und Paris (Band 1, Buch 1). Wir

*) De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général, 1738.

**) Das Unternehmen geriet aus unbekannten Gründen ins Stocken, und 1768 hatte sich Blondel endgültig von seinem Verleger getrennt, um seinen Cours d'architecture, sein Hauptwerk, zu schreiben, wie er daselbst (3, S. 51) berichtet.

merken daraus einiges an, was für Blondel charakteristisch ist und auf den Verfasser des Cours d'architecture vorbereitet: sein Interesse für die Gotik, sein Verhältnis zu der Architektur Ludwigs XIV. und seine historische Auffassung.

Die Gotik wird eingeteilt in architecture gothique ancienne (vom 6. bis zum 11. Jahrhundert) und moderne, auch seconde architecture gothique genannt, von da bis auf Franz I. Der König wird durch seinen wissenschaftlichen Sinn und seinen Geschmack zum restaurateur des lettres et des arts, er läßt Serlio aus Italien kommen, läßt gotische Häuser niederlegen, die das Stadtbild von Paris verunzieren. So entsteht allmählich la bonne architecture, die ihre Epoche hat in Louis le Grand. Der Leser erhält den Eindruck, daß die Architektur Ludwigs XIV. die bedeutendste überhaupt gewesen ist, daß, wenn man vergleichen wollte, man nicht an die Italiener, sondern nur an die alten Römer denken könnte. Von renaissance wird nicht gesprochen, weder in dem historischen Rückblick auf Franz I., noch in den einzelnen Baubeschreibungen; auch da nicht, wo es nahe gelegen hätte, bei dem Palais du Luxembourg (Tafel 19), das Jacques de Brosse seit 1615 für Maria von Medici möglichst nach dem Vorbilde des Palazzo Pitti (Tafel 20), in dem die Königin ihre Jugend verbracht hatte, erbauen mußte (Band 2, Buch 3, Kapitel 8). Wir haben nirgends in dem ganzen Werke eine generelle Stilbezeichnung zur Charakterisierung der Bauwerke; dem Verfasser genügen die ordres, und an sie schließt sich dann die besondere Beschreibung des Gebäudes an.

Zwanzig Jahre später, seit 1771, gab Blondel seinen berühmten Cours d'architecture heraus, der alle vorangegangenen Werke dieser Art überflüssig gemacht hat: er enthält eine vollständige Theorie der französischen Architektur (auch der kirchlichen), auf der Grundlage der Säulenordnungen, mit kritischen Analysen älterer und neuerer Bauwerke und mit steten Anwendungen auf die Baupraxis*). Um in seinem Urteil ganz unbehindert zu sein,

*) Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les

umgeht Blondel die Zensur der Akademie, indem er sich auf dem Titel nicht als ihr Mitglied bezeichnet und außerdem noch einen anonymen Herausgeber fingiert. Sein Bauherr sozusagen ist Ludwig XV. — beide starben in demselben Jahre, 1774 — er läßt aber den Stil des Königs nur mit Einschränkungen gelten. Die Dekoration des Rokoko lehnt er mit beinahe leidenschaftlicher Schärfe ab. Zum mindesten soll sie auf das Innere der Gebäude beschränkt bleiben, darf nicht auf das Äußere übergreifen. Trop de génie dans la décoration extérieure corrompt les formes*). Darum haben Meissonier und Oppenord durch etwas, was mehr Enthusiasmus als Genie gewesen ist, die wahren Grundlagen der guten Architektur zerstören helfen, genau wie in Italien Borromini. Die Architektur soll einfach sein, ohne viel Skulpturenschmuck an der Fassade; die gute bedarf dessen nicht, die schlechte wird dadurch nicht besser. Als Pierre Lescot am Alten Louvre baute, hatte er in Jean Goujon einen ebenso hervorragenden Bildhauer zur Seite, und das ist fast schon zuviel an Wirkung im Vergleich zu der Architektur (Tafel 21). Bei den Tuilerien kommt hinzu, daß Philibert de l'Orme viel weniger gut durch seine Bildhauer bedient war**). Das Einfache, Große und Würdige haben die Baumeister Ludwigs XIV. erreicht; ihre Werke sind Blondels Vorbilder, wie er sich denn auch im Gartenstil durchaus an Le Nôtre hält und die inzwischen aufgekommenen englischen Gartenanlagen für entbehrlich erklärt***). Aber sein Bekenntnis zu dem Stil Ludwigs XIV. hindert ihn nicht, die Vorzüge der früheren

années suivantes par J. F. B., architecte, dans son école des arts. Publié de l'aveu de l'auteur, par M. R. 6 Bände Text und 6 Bände Tafeln, 1771—77. Nach Vollendung von Band 4 starb Blondel (1774); die ersten vier Bände enthalten proportions des ordonnances, décoration extérieure, distribution des bâtimens. Es fehlten noch décoration intérieure des appartements, construction, und das gab, da Blondel so gut wie nichts hinterlassen hatte, ein Schüler von Boffrand, Patte, in Band 5 und 6, 1777 nach.

*) Band 4, Dissertation, S. LI.

**) Ebenda S. LII.

***) Band 4. Dazu 1, S. 150.

Architektur seit Franz I. zu erkennen, und selbst die Gotik, die für seine Vorgänger eine Barbarenkunst war, behandelt er eingehend und vorurteilsfrei, mit offenem Blick für ihre Schönheiten, nicht nur als große historische Erscheinung, sondern geradezu als eine für die französischen Baumeister noch weiter zu verwertende Richtung. Hier wird der Klassiker Blondel zum frühesten Vorgänger von Viollet-le-Duc. Die Italiener sind ihm, wie schon seinen Vorgängern, die Vermittler zwischen dem klassischen Altertum und dem Stil Ludwigs XIV., aber seine Kenntnis ihrer Architektur ist besser und lebendiger. Er beschränkt sich nicht auf die Theoretiker der Säulenordnungen, unter denen er übrigens Vignola für Frankreich den Vorzug gibt*), sondern er geht auf die Denkmäler selbst zurück; es sind aber immer bloß die Werke des 16. Jahrhunderts, die ihn beschäftigen, vor allen die Michelangelos; das Quattrocento wird kaum beachtet. Es hatte ja auch bei dem Übergang der italienischen Formen in die französische Architektur kaum mitgewirkt. Den Ausdruck renaissance kennt Blondel, aber er vermeidet ihn, mit einer einzigen Ausnahme, in einem rein historischen Abschnitte**). Diese historische Auffassung der Baukunst, die Blondels ganzes Werk durchzieht, ist neu; seine französischen Vorgänger hatten damit kaum einen Anfang gemacht. Wir erinnern uns hier wieder an die allgemeinen Abschnitte in Vasaris Künstlergeschichte. Beide Männer haben die nationale Einseitigkeit, die ihnen zukommt. Blondels hinreißende Darstellung zwingt den Leser förmlich in den Eindruck hinein, daß etwas größeres als der Stil Ludwigs XIV. seit den Tagen der Alten nicht dagewesen sei.

Hören wir nun, wie er sich ausspricht, und zwar zunächst über die Gotik und die Dekoration des Rokoko.

Aus der alten gotischen Kirchenarchitektur kann man vieles entnehmen, was besser ist als unsere Rundbögen, Pilasterordnungen und Verschnörkelungen, was alles — in den letzten Zeiten,

*) Band 2, Avant-propos, S. IV.

**) Band 1, Introduction, S. 84.

seit dreißig Jahren — den sakralen Charakter unserer Kirchen beeinträchtigt*). Man soll von der Gotik nehmen die Höhe der Wölbung, die leichte Festigkeit ihres Bauwerks, die Einfachheit und Regelmäßigkeit ihrer Formen: cette grandeur réelle, die ihre Denkmäler noch größer erscheinen läßt, als sie sind, weil keine oder doch fast keine horizontalen Glieder verwendet worden sind. Weil die ordonnance mancher gotischer Kirchen geschmacklos ist, et que la plupart de leurs ornements sont hasardés, darum dürfen wir doch nicht diese ganze Gattung mißachten. Wir haben in unserem Jahrhundert, seit dreißig Jahren, Mittelmäßigkeiten genug: Ornamente wie von Hunnen und Vandalen. Unsere heutige Architektur entspricht nicht mehr der belle antiquité. Was liegt denn daran, ob unsere Denkmäler ressemblent à l'architecture antique, ancienne, gothique ou moderne, wenn sie nur glücklich wirken und den Charakter ihrer Art ausdrücken! Es bedarf nur der Gelegenheit. Ohne Ludwig XIV. und Colbert wären die Mansart und Perrault verborgen und vergessen geblieben, wären wir selbst nicht geworden, was wir sind. — Einen großen Eindruck haben auf ihn stets die gotischen Portale gemacht**). Metropolkirchen und Kathedralen sollen ein breites und hohes Portal haben. Darin können uns die alten gotischen Kirchen vorbildlich sein, und wir würden Bedeutendes zu schaffen vermögen, si à ces beautés d'ensemble on pouvait joindre les *proportions*, que *nous* tenons des Grecs et des Romains. Blondels Ausdruck ist beachtenswert: die „Proportionen" der Säulenordnungen sollen also der früher als verbesserungsbedürftig bezeichneten gotischen „Ordnung" aufhelfen; wir würden jetzt von einer Einführung der Renaissanceformen in die Gotik sprechen. Aber so materiell will Blondel nicht verstanden sein. Er hat früher für Parochialkirchen die Grundrißform des lateinischen Kreuzes empfohlen, assez semblable à nos églises gothiques, und er hat für künftig zu erbauende Kirchen dieser Art — la nouvelle

*) Band 2, S. 317.

**) S. 348. Das Folgende S. 358.

disposition — eine Reihe von Gesichtspunkten aufgestellt*). Solche Veränderungen seien aber mit den alten Bauwerken schlecht vereinbar, und man solle nicht meinen, daß man gotischen Denkmälern geben könne des additions d'un genre moderne, was stets den guten Geschmack empöre. Es sei vernünftiger, gotische Bauwerke zu lassen, wie sie sind, oder sie in ihrem Stil wiederherzustellen (en conservant le caractère de leur ancienne ordonnance). Als ein weiterer Vorzug der Gotiker wird hervorgehoben: Sie vernachlässigten die Seitenfassaden ihrer Kirchen nicht, wie wir es gewöhnlich machen; man soll sie wieder freilegen, denn das ist sehr der Mühe wert. Aber freilich, der Spitzbogen ist dem Franzosen dieses Zeitalters ebenso unbehaglich wie dem Italiener, und der Gefühlsmotivierung fügt er noch eine künstlerische hinzu: Les voûtes plein-cintre sont préférables à celles en ogive; elles offrent une forme plus régulière, et exigent moins de petites parties dans la distribution de leurs ornements**).

Dem klassischen Geschmack ist jede Stilmischung widerwärtig; das zeigte sich an der Gotik, das zeigt sich am Rokoko***). In der inneren Dekoration haben sich seit etwa dreißig Jahren so bedeutende Änderungen vollzogen, daß der heutige Zustand von dem um 1700 mindestens ein Jahrhundert entfernt scheint. Dergleichen Modeeinfälle sollte man auf vergängliche Gegenstände, wie Möbel und Porzellan, einschränken und nicht auf dauerhafte Bauwerke anwenden, denn die Überladung mit solchen Unregelmäßigkeiten†) kann der Architektur nur schaden. Il-y-a plusieurs années qu'il semblait que notre siècle était celui des *Rocailles* (eines der früheſten Beispiele dieser Benennung!); aujourd'hui, sans trop savoir pourquoi, il en est autrement. Damals kam uns der griechisch-römische Ge-

*) S. 305, 311.

**) S. 360. Filaretes Abneigung gegen den Spitzbogen, oben S. 30.

***) Band 3, Observations, S. LV—LVIII. Band 2, Avant-propos, S. XII.

†) Compositions bizarres et déréglées, in bezug auf Meissonnier, Cuvilliés, de la Joue: Band 2, Avant-propos, S. XII.

schmack kühl und einförmig vor; jetzt nous affectons la charge de la plupart des savantes productions de ces peuples, und ohne weiteres nehmen wir an, daß die anderen Nationen sich unserer Dekorationsweise anpassen werden, sei es daß wir in unseren Zimmern die bizarren chinesischen Ornamente wiedergeben, oder in unserem Aufbau le goût pesant des premières inventions de Memphis. Lange Zeit ging der Genre Cuvilliés und de la Joue über Mansart und Perrault, und Bilder von Watteau traten an die Stelle der Meisterwerke Lebruns. Nun bleibt uns nur noch übrig, den gotischen Geschmack in unsere Architektur einzuführen.

Wir sehen, Blondels geschmeidige Wortkunst findet für die Eigentümlichkeiten der Gotik und des Rokoko scharf treffende Bezeichnungen. Nun erzählt er uns noch einen interessanten Fall aus seiner eigenen Baupraxis*). Er sollte 1764 ein neues Hauptportal an der Kathedrale von Metz aufrichten und schlug un *portail* d'un dessin *gothique* vor; weil dieses aber seiner Höhe wegen zu kostspielig geworden wäre, so wählte er, wie wir heute sagen würden, den Renaissancestil. Er drückt sich aber anders aus. Er baute un *portique* .... une ordonnance *Dorique*, qui, régulière dans son entablement, offrit néanmoins, dans les membres d'architecture de son ensemble et de ses ornements, une composition analogue, en quelque sorte, avec la partie supérieure de cet ancien édifice .... pour concilier ce *nouveau genre* d'architecture avec *l'ancien gothique*.

Dies Beispiel ist lehrreich. Blondel bedient sich zur Stilbezeichnung, abgesehen von den Ausdrücken, die wir schon bei ihm kennen gelernt haben (antik, alt, neu, modern, gotisch), der Terminologie der „Ordres", und das tut er immer, durch sein ganzes Werk. Er macht es also nicht anders als seine Vorgänger, aber anstatt ihrer schematisierenden Urteile haben wir bei ihm eindringliche, persönlich empfundene Stilanalysen, an einzelnen Gebäuden und ihren Teilen (Stockwerken, Türen, Fenstern u. s. w.) durchgeführt. Er wendet das vielgebrauchte Instrument feiner an, hat es selbst verfeinert, brauchbarer gemacht dadurch, daß er

*) Band 2, S. 311.

es zwang, den Wendungen seiner Gedanken zu folgen. Oft genug kann der Leser seines dritten Bandes (Proportionen und äußere Dekoration der Gebäude) denken, er hätte einen modernen Architekturkritiker vor sich. Die ersten beiden Kapitel enthalten schon die ganze Terminologie: Die Proportionen sind aus der Natur geschöpft; Freiheit und Mißbrauch der Kunst*). Die Anwendung erfolgt in zahlreichen Beispielen, aus denen die interessantesten hervorgehoben sein mögen. Die Beschreibungen der Tuilerien**) durch alle Bauperioden (Philibert de l'Orme, Jean Bullant, Le Veau, François d'Orbay) und des Vorderbaus des Luxembourg, von Jacques de Brosse, sind ganz in der Ausdrucksweise der Säulenordnungen gehalten. Bei dem Luxembourg, der als italienische Imitation so deutlich von der französischen Weise abgerückt ist, wäre ein Hinweis auf die italienische Renaissance zu erwarten gewesen, zumal da hier nicht, wie sonst, das Cinquecento vorbildlich war, sondern das florentinische Quattrocento. Es wird aber immer nur von der toskanischen Dekoration des Palazzo Pitti gesprochen; von der toskanischen Ordnung im Erdgeschoß, der dorischen im ersten Stock des Luxembourg, auch in bezug auf die Fenster***). In dem fünften Kapitel über Türen, Fenster, Nischen u. s. w. spricht Blondel auch über drei italienische Stadttore — nach Michelangelo — und über die Fensterbildung an anderen Gebäuden Michelangelos nur in den Ausdrücken der ordonnance, sowie von einem Geschmack des 16. Jahrhunderts†). Weiterhin, über die Giebel, heißt es††), man solle Bauwerke de l'ancienne Rome, wie das Pantheon, nicht verwechseln avec ceux de Rome *moderne*, womit die Renaissance, nicht etwa das 18. Jahrhundert, gemeint ist; Borromini habe le goût de l'architecture *antique* verdorben (ein Satz der Klassizisten, der immer wiederkehrt, bald darauf auch bei d'Agincourt).

*) Band 3, S. 1 und 15.
**) S. 73.
***) S. 79, 166. Band 2, S. 202. (Die Abb. Taf. 19 u. 20.)
†) Band 3, S. 125, 131, 156.
††) S. 221.

Im Gegenſatz zu dem Ausdruck Renaiſſance, den wir nicht finden, hat ſich doch längſt ein anderer eingeführt, der aber aus einem praktiſchen Bedürfnis hervorging, etwas techniſch unterſchiedenes bedeutet; man ſagt von niedrigen italieniſchen und von hohen franzöſiſchen Dächern bâtir à l'italienne und à la française*).

Ein ſyſtematiſcher Kopf wie Blondel konnte garnicht anders, als ſich die Verſchiedenheiten der Architektur auch nach Stufen oder Perioden zurechtlegen.

Das geſchieht zuerſt ganz kurz: Athen unter Perikles; Rom unter den Kaiſern; Rome moderne sous Léon X. (alſo die Renaiſſance); enfin le goût de cet art si naturel à la nation française, et qui s'est manifesté si supérieurement sous Louis le Grand**). Hier fehlt die Gotik. Er holt ſie an einer zweiten Stelle nach, wo die Italiener fehlen***): L'architecture antique, la plus estimée de toutes, bei Ägyptern, Griechen und Römern; enfin elle a succédé chez nous à la gothique. L'ancienne (die byzantiniſche) im Orient und in Konſtantinopel. La gothique se divise en deux classes: la première, im Norden entſtanden, durch die Goten über ganz Europa verbreitet; l'autre, appelée Moresque ou Arabe, kam aus Afrika nach Spanien und Südfrankreich. La Moderne, proprement dite, est née en France; ſie hat ihre Epoche unter Franz I., unter ihm und ſeinen Nachfolgern errichten die Lescot, de l'Orme und Manſart die erſten Meiſterwerke d'après l'antique. Nun werden die drei Aufgaben der Architektur drei Nationen zugeteilt, den Ägyptern la construction, den Griechen und Römern la décoration (l'ordonnance), den Franzoſen la distribution. Gewiß eine ſinnreiche und nicht unrichtige Verteilung. Eine dritte, kürzere Aufſtellung ſchaltet die unweſentlichen Zwiſchenglieder aus†): Die Griechen ſind die Erfinder der ſchönen Architektur, die Römer ihre vollkommenſten Nachahmer. Dem Geſchmack dieſer beiden folgend hat ſich im

*) S. 250.

**) Band 1, Introduction, S. 139.

***) Band 1, S. 190.

†) Band 2, Avant-propos, S. III.

17. Jahrhundert die französische zu dem höchsten Range unter den Nationen erhoben; ihre Grundlage sind die ordres. Damit hat Blondel sein Bekenntnis auf den knappsten Ausdruck gebracht.

Er hat es aber auch noch in eine zusammenhängende Geschichtsbetrachtung umgesetzt, die sich liest wie ein Stück Voltaire, und die uns neben vielem anderen, wie bereits bemerkt wurde (S. 79), auch etwas von der Renaissance erzählt. Ohne Rücksicht auf die historischen Irrtümer geben wir hier nur soviel, wie für die Auffassung Blondels wesentlich ist*).

Wir werden zunächst (S. 76) in die Finsternis der Völkerwanderung geführt, die sich über die Kunst breitet und sie erstickt; obwohl den nordischen Barbaren auch wertvolle Erfindungen verdankt werden, Mühlen, Buchdruck u. s. w. In Italien kommen die grotesken Verzierungen auf, die schlechter sind als die früheren, von den Griechen entlehnten Ornamente und die dem ägyptischen und dem chinesischen Geschmack verwandt sind. Dieser schlechte Geschmack wird heute wieder bei uns gepflegt. Die Barbaren bauten auch (S. 78), und zwar auf ihre Weise rühmlich: Theoderich, Karl der Große u. s. w. Die gotische Architektur in Frankreich wird gewürdigt, ihre vertikale Richtung, ihr Gewölbebau; ihre Ornamente sind nicht so gut wie die der Antike. Im 11. Jahrhundert (S. 82) kommt eine neue Gotik auf, leichter und ornamentreicher, maurisch-arabischen Ursprungs (wir haben sie schon kennen gelernt), zuerst in Spanien. Dieser Gotik werden die französischen Kathedralen der Blütezeit zugewiesen! Cette architecture, qu'on a depuis appelée gothique moderne, régna en France et en Italie jusqu'au pontificat de Léon X. (S. 84). La fondation de la basilique de S. Pierre de Rome fut l'époque de la *renaissance* de la belle architecture, monument célèbre, et qui en surpassant ceux de la Grèce et de l'ancienne Rome etc. Dieses vollendetste Bauwerk aller Zeiten schufen die italienischen Architekten nach den Quellen alles wahrhaft Schönen, den griechischen Mustern (S. 85). Daß das italienische Quattrocento ignoriert

*) Band 1, Introduction: Abrégé de l'histoire de l'architecture, S. 1—117.

wird, iſt uns nicht mehr neu. Ainsi le seizième siècle fut celui du *renouvellement* des arts en Italie, während das übrige Europa ſich mit Religionskriegen beſchäftigte. Nun wird der Bau der Peterskirche ausführlich beſchrieben. Dann (S. 93) das zweitgrößte Bauwerk der Chriſtenheit, die Paulskirche in London. Darauf heißt es (S. 98): Ce fut sous le règne de François premier que la belle architecture *commença d'être connue* en France. A la voix du père des lettres et des arts les Français sortirent de leur léthargie, und bald kamen ſie den größten italieniſchen Meiſtern gleich. Serlio und die hauptſächlichſten franzöſiſchen Architekten ſeit Franz I. werden genannt: Lescot, de l'Orme, de Broſſe, Perrault, und unter Louis le Grand (S. 100) haben ſich die Künſte, und namentlich die Architektur, auf die höchſte Stufe erhoben.

Der italieniſchen folgt alſo eine franzöſiſche Renaiſſance, die dann bald auch ſo genannt wird. Einen Anlauf dazu nimmt ſchon Blondel, an einer anderen Stelle ſeines Werkes, wo er von Lescot ſagt: le premier, qui ait fait *revivre* en France les préceptes des architectes de l'antiquité, et celui qui les a suivi d'assez près, nämlich im Vieux-Louvre, von wo ſich dann der Blick unmittelbar nach Athen richtet: on y observe sans doute une pureté et une élégance digne du beau siècle d'Athènes. Das iſt immer die höchſte Auszeichnung*).

In den nicht mehr von Blondel geſchriebenen Bänden des Cours d'architecture finden ſich noch einige Bemerkungen ſeines Fortſetzers, Patte, die uns hier angehen (1777). In einem geſchichtlichen Abriß der Baukunſt**) wird die Gotik weniger günſtig beurteilt als bei Blondel, und nur die zweite Periode, ſeit dem Anfang des 12. Jahrhunderts, mit Einſchränkung anerkannt. Darauf heißt es: Lorsque par une *heureuse* révolution les arts et les lettres reprirent faveur en Italie (durch die Medici), le *Gothique* et ses voûtes ogives furent abandonnés. L'architecture

*) Band 4, Diſſertation, S. XLI. So ziemlich das letzte, was Blondel geſchrieben hat. Vgl. oben S. 78 Anm.

**) Band 5, De l'origine et des progrès de l'art de bâtir, S. 125—136.

reprit la *vraie route* dont elle s'était écartée depuis tant de siècles. On s'appliqua à faire *revivre* les belles proportions des édifices antiques. Brunelleschis Domkuppel und die Peterskuppel Michelangelos werden wegen ihrer Konstruktion (double voûte) der Sophienkirche (simple calotte sur pendentifs) entgegengestellt. Endlich wird in einem Künstlerverzeichnis*) Brunelleschi einer der ersten ausgezeichneten Architekten genannt, lorsque les arts sortirent des ténèbres, où la barbarie gothique les tenait si longtemps ensevelis.

Gleich nach dem Erscheinen der Architecture française von Jacques-François Blondel wird in einem anderen Kreise zuerst von der Renaissance gehandelt.

Im ersten Bande der Enzyklopädie**) unter Architecture heißt es: Die alte griechisch-römische Baukunst wird unterbrochen durch die Goten bis auf Karl den Großen, l'ancienne wird hergestellt. Aber erst seit zwei Jahrhunderten haben in Frankreich und Italien die Architekten die alte Einfachheit wiedergefunden. Es folgt eine lange Auseinandersetzung über die Säulenordnungen. Genannt werden Vitruv, Alberti, Serlio, Palladio, Vignola, Delorme und andere bis Perrault. Also von einer Renaissance in Italien im 15. Jahrhundert ist nicht die Rede!

Unter Art steht ein rein terminologischer Artikel, gezeichnet P (= Blondel).

Im 14. Bande (1755) unter Renaissance, Régéneration (synon.) wird, wieder nur terminologisch, der Wortgebrauch erklärt. Renaissance eigentlich und figürlich: des hommes, des beaux-arts, des lettres humaines. Régéneration, nur Bekehrung durch die Taufe, wird belegt durch Bossuet.

Mehr sagt uns Voltaire, der ja demselben Kreise angehört, in dem Essai sur les moeurs et l'esprit des nations, 1756 (wohl um 1750 entworfen).

*) Band 6, S. 475.

**) Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par Diderot et D'Alembert, 1751 ff.

Kap. 82 (sciences et beaux-arts aux 13. et 14. siècles): Brunelleschi commença à réformer l'architecture gothique. Die Florentiner firent tout renaître durch ihr Genie, ehe das bißchen Wissenschaft zugleich mit der griechischen Sprache aus Konstantinopel kommen konnte. Also den Flüchtlingen verdankt man nicht die renaissance des arts. Diese Griechen konnten nur Griechisch lehren. Echt Voltaire!

Kap. 121 (aux 15. et 16. siècles): Viel über Wissenschaft und Kunst in Italien, — ce beau siècle, que les Italiens appellent le Seicento!! Kein Wort über Renaissance, auch in den historischen Abschnitten über Italien nicht.

Kap. 125 und früher wird die Kultur unter Franz I. besprochen; er habe die Kunst aus Italien verpflanzt. Aber als Renaissance wird das nicht bezeichnet!

Voltaire also hat das Wort renaissance in bezug auf die italienische Kunst gebraucht, etwa so wie Vasari seine rinascita anwandte. Aber der Sprachgebrauch bleibt noch geraume Zeit latent, vielleicht auf kleine literarische Kreise beschränkt, die wir nicht einmal kennen. Die Männer, welche die Aufgabe haben, über die Kunst zu sprechen, nehmen ihn noch lange nicht an.

Zwei der angesehensten Architekten des ersten Kaiserreichs, beide zugleich von tüchtiger historischer Bildung und als Theoretiker in Sachen des künstlerischen Geschmacks von Einfluß, Percier (1764 bis 1838) und Fontaine (1762 bis 1855), werden uns hierfür wohl maßgebend sein dürfen. Sie waren nicht etwa einseitig für irgend eine Periode des klassischen Altertums eingenommen, sondern sie legten gerade auf die italienische Architektur großen Wert. Beide hatten in ihrer Jugend den Preis von Rom bekommen, und bald nach ihrer Rückkehr veröffentlichten sie einen Ertrag ihrer Studien: Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome, 1798. Darauf folgte eine ansehnliche Publikation über die römischen Villen des Cinquecento, mit erläuterndem Text: Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, 1809. Hier hätte es doch gewiß

nahe gelegen, von Renaissance zu sprechen, wenn das Wort gebräuchlich gewesen wäre. Dieselben Künstler gaben dann bis 1812 Zeichnungen innerer Einrichtungen und kostbarer Möbel heraus, die sämtlich aus ihren Ateliers hervorgegangen waren, ein Sammelwerk, welches für den Stil dieser Richtung einen gewissen kanonischen Wert beanspruchen kann: Recueil de décorations intérieures etc. par P. et F. Hier finden wir in bezug auf die italienischen Elemente, deren sich dieser Stil bedient, immer wieder Raffael und den goût du 16. siècle als die Urquellen hervorgehoben. Dem gegenüber steht das 18. Jahrhundert und son goût mesquin (womit die Dekoration des Rokoko gemeint ist). Jetzt sind wir à la simplicité du goût antique, et même du plus antique chez les Grecs. Das drückt sich in folgenden Prädikaten aus: vrai, simple, pur, correcte, und weiter: ce retour à un meilleur goût, la nature, la raison, le style de l'antiquité. Es sollte hier der Vorrat von Bezeichnungen zusammengestellt werden, damit man sieht, daß eine fehlt, la renaissance!

Gerade jetzt waren die ersten Lieferungen eines gelehrten Werkes erschienen, welches diesen Begriff wie etwas selbstverständliches in die Periodeneinteilung der italienischen Kunstgeschichte einführt.

X. Seroux d'Agincourt.

Dieser hervorragende Mann war 1730 geboren und nahm als Abkömmling eines alten Adelsgeschlechts zunächst Kriegsdienste, dann wurde er Generalpächter; 1777 gab er seine Stellung auf und ging auf Reisen. Seit 1779 lebte er in Italien, vorzugsweise in Rom, dann längere Zeit in Modena, später wieder in Rom, wo er 1814 starb. Er konnte der Wissenschaft materielle Opfer bringen und diente ihr in voller Hingebung, mit Geist und Geschmack und einer ganz in eigener Schulung gewonnenen methodischen Schärfe. Er sah sich als Nachfolger Winckelmanns an, den er nicht mehr gekannt hatte. Sein monumentales Werk, das in chronologisch geordneten Reihen von Denkmälern die Entwickelung der abendländischen und hauptsächlich der italienischen Kunst von da an, wo Winckelmann aufgehört hatte, weiterführt, hat schon allein durch das veröffentlichte Material den folgenden Geschlechtern unersetzliche Dienste geleistet. Außer den Tafeln und ihrer Erklärung gibt aber d'Agincourt auch eine Kunstgeschichte dieser Zeiten mit weitausgreifenden, originellen Gedanken und einer neuen, sehr eingehenden Periodisierung, worin er sich namentlich mit dem Problem der Renaissance abzufinden sucht.

Die Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence jusqu'au XVI. siècle kam vollständig, in sechs Bänden, erst 1823 in Paris heraus*). Was uns hier angeht, die geschichtliche Ein-

*) Nach langen Unterbrechungen. Seit 1809 bis zu des Verfassers Tode 1814 waren nur einige Lieferungen erschienen. Dann ging das Material in einen anderen Verlag über und wurde neu bearbeitet. Erst 1823 war das Ganze gedruckt, mit Angabe der Jahre 1811 bis 1823 auf dem Titel. Eine italienische Übersetzung von Ticozzi in acht Bänden, Prato 1826—30.

ordnung und Betrachtung der Kunstwerke und einzelner Hauptkünstler, steht in den ersten beiden Bänden; der erste enthält die Architektur, der zweite die Skulptur und die Malerei. Im ersten Bande geht der Architektur (S. 1 bis 140) noch ein Tableau historique in 28 Kapiteln (S. 1 bis 106) voran.

Wir geben nun die Periodisierung der drei Künste mit Andeutungen des Inhalts.

1. Architektur.

I. Décadence bis zur Gotik.

Katakomben und Altchristliches. Ravenna. Pisa. Karl der Große. Hagia Sophia. Alles ziemlich wirr.

II. Règne du système Gothique, depuis les IX. X. et XI. siècles, jusqu'au milieu du XV.

Hier findet sich auch einiges über gotische Bauten im Norden.

III. Renaissance de l'architecture, vers le milieu du XV. siècle.

Er geht aus von Dante, Petrarca und Boccaccio und behandelt dann gut Brunelleschi und Alberti. Das entspricht also unserer „Frührenaissance".

IV. Renouvellement de l'architecture, à la fin du XV. siècle et au commencement du XVI.

Ein antikes jonisches Kapitäl wird von Antonio da San Gallo, ein anderes von Bramante gezeichnet. Bramante fixiert le rétablissement (S. 106), er und Alberti begründen la renaissance de l'architecture. Peruzzi, Vignola und Palladio vervollkommnen correction et pureté. Ob Michelangelo diese glückliche restauration complète befördert oder aufgehalten habe? Er war nicht in der einzelnen Kunst der beste, aber die Vereinigung aller macht ihn einzig (S. 110). Nach Michelangelo beschließen die rénovation complète die anderen bekannten Meister. Das renouvellement entspricht unserer „Hochrenaissance", wobei noch einmal auf die vorhergehende (III.) renaissance Bezug genommen wird.

2. Skulptur.

Sie wird nicht in vier, sondern in drei parties geteilt, und die dritte wieder in drei époques.

I. Décadence, du IV. jusqu'au XIII. s.

II. Renaissance au XIII. s. enthält so gut wie nichts (zum Beispiel die Augustalen Kaiser Friedrichs II.), da alles, woran wir etwa bei diesem Ausdruck denken könnten, in die nächste partie aufgenommen ist.

III. Renouvellement.

1. Du milieu du XIII. au commencement du XIV. s. Diese Epoche beginnt mit den Bildhauern von Pisa, reicht bis 1225 (Niccolo) zurück, also noch über die Mitte des Jahrhunderts, und enthält noch Andrea Pisano, Orcagna (die Skulpturen an der Loggia dei Lanzi) und Quercia. Wir sind also in dieser première époque du renouvellement, wie der Verfasser ausdrücklich hervorhebt (S. 66), noch nicht bei dem Inhalt der von uns heute sogenannten Renaissance angelangt. Und doch ist seine Renaissance in der Skulptur schon gewesen!

2. Progrès du renouvellement au milieu du XV. s. Die Epoche enthält Donatello, Ghiberti (Türen des Baptisteriums), die Robbia und alle weiteren Bildhauer unserer „Frührenaissance". So bleibt für

3. Entier renouvellement au XVI. s. in der Hauptsache nur Michelangelo übrig.

3. Malerei.

Drei parties, deren zweite zwei époques hat.

I. Décadence jusqu'au XIV. siècle.

Diese Partie ist unnötig ausführlich, so stark (S. 4—104), wie die beiden folgenden zusammen: allerlei Antikes, Mosaiken, Miniaturen.

II. Renaissance de la peinture.

1. XIV. siècle. Diese Epoche behandelt Giotto und die Giottesken und greift dann in das 15. Jahrhundert hinüber, nimmt sogar Crivelli und Mantegna († 1506) hinzu. Weiter Melozzo, Giovanni Bellini, Fra Angelico, Uccello. Das alles würde nun des Verfassers erste Hälfte der Renaissance ausmachen, ganz abgesehen von der zu weiten chronologischen Spannung.

2. XV. siècle. Hier erst macht Masaccio den Anfang, der übrigens sehr gut in seiner Stellung erkannt ist. Dann kommen Signorelli, Ghirlandaio (Fresken in S. Maria Novella) und verschiedene andre, darunter ältere Venezianer. Endlich Giorgione, der im Range Masaccio und Raffael gleich gestellt wird. Jedes Geschmacksurteil des Verfassers ist von Interesse, aber seine Anordnung hier unbegreiflich konfus.

III. Renouvellement de la peinture au XV. siècle et au commencement du XVI.

Wir befinden uns hier zunächst immer noch im 15. Jahrhundert, denn die Fresken der umbrischen und florentinischen Maler in der Sixtina werden besprochen. Dann erst kommt unsre „Hochrenaissance": Lionardo und Michelangelo. Raffael ist der ausgesprochene Gipfel: Vint enfin Raphael. Nach einigen anderen machen Correggio und Tizian den Schluß.

Ziehen wir nun das Ergebnis, so geht in allen drei Künsten die renaissance dem renouvellement voran; in der Architektur entsprechen diese Bezeichnungen unserer „Früh"- und „Hochrenaissance". In der Skulptur dagegen beginnt das renouvellement schon mit Niccolo Pisano; es ist in drei Epochen geteilt; die zweite beginnt mit Ghiberti, die dritte entspricht unserer „Hochrenaissance". Es ist nicht zu verstehen, warum hier die renaissance zu einer bedeutungslosen Vorstufe geworden ist. In der Malerei beginnt die renaissance mit Giotto; ihre zwei Epochen enthalten weiter

unsere „Frührenaissance" bis auf ein Stück, welches noch (wir wissen nicht, warum, es ist aber auch nicht von Erheblichkeit) mit in dem renouvellement, unserer „Hochrenaissance", untergebracht wird. Daß diese Periode schon mit Giotto und nicht erst mit Masaccio beginnt, entspricht der Auffassung Vasaris und der Italiener überhaupt.

Die Inkongruenz der Teile nimmt zu, wenn wir das Tableau historique, mit dem der erste Band anfängt, heranziehen:

Kap. 25. Aurore ou premier degré de la renaissance in Literatur und Kunst im 13. Jahrhundert.

Kap. 26. Während des 14. Jahrhunderts werden die premiers germes de la renaissance des 13. durch Kämpfe und andere Hindernisse aufgehalten.

Kap. 27. Progrès de la renaissance des lettres et des arts, et commencement de leur renouvellement au XV.

Das Tableau und jedenfalls auch die Architektur sind noch von dem Verfasser selbst redigiert, während sich im zweiten Bande die fremde Hand bemerklich macht. Aber daraus allein lassen sich die Widersprüche nicht erklären. Man wird sie wohl als Anzeichen dafür hinnehmen müssen, wie schwer es dem Verfasser geworden ist, seinen Stoff zu periodisieren.

D'Agincourt war der erste Franzose, der die italienische Kunst wissenschaftlich und mit historischem Sinne zu erfassen suchte; die früheren hatten entweder als Liebhaber nur einzelne Teile der Malerei und der Skulptur beachtet, oder für praktische Zwecke die Architektur berücksichtigt. Er hat das Wort renaissance in die Kunstterminologie eingeführt, und zwar in bezug auf die italienische Kunst; er wendet es nicht auf die französische (unter Franz I.) an, weil er auf diese keine Rücksicht nimmt. An eine Wirkung d'Agincourts auf weitere Kreise, namentlich auch auf den Sprachgebrauch der Architekten und der Schriftsteller, wird erst gedacht werden können, seit das ganze Werk gedruckt vorlag (1823).

XI. Sismondi und Frau von Staël.

Der italienische Ausgewanderte und die Tochter Neckers kannten einander seit 1803. Frau von Staël war aus Paris verbannt und lebte mit ihrem Vater in Coppet am Genfer See; bis 1808 bereiste sie Deutschland und Italien, begleitet von Sismondi. Beide schrieben ein Buch über Italien, weswegen sie hier zu erwähnen sind.

Simonde de Sismondi (1773 bis 1842) hat in der Nationalökonomie einen wissenschaftlichen Namen, und er ist ein höchst unterhaltender historischer Schriftsteller. Seine Vorfahren, pisanische Ghibellinen, waren früh nach Frankreich ausgewandert und dort protestantisch geworden, dann aber, infolge der Aufhebung des Ediktes von Nantes, nach Genf übergesiedelt. Hier oder in Paris hatte er seinen Aufenthalt, meistens aber war er auf Reisen. In seinem bewegten Leben schien sich das Wechselvolle seiner Familiengeschichte noch einmal wiederholen zu sollen.

Er liebte das Land seiner Väter und verfolgte dessen Geschicke mit dem politischen Verstande des liberalen Edelmannes. Napoleon war auf den ungewöhnlichen Geist aufmerksam geworden und wollte ihn für seine Pläne gewinnen, aber sie konnten sich nicht verständigen, und so zog es der Idealist vor, seinen Freiheitsgedanken durch das Studium der Vergangenheit Nahrung zu geben. Seit 1794 hatte er an seiner Histoire des republiques italiennes du moyen-âge gearbeitet, die von 1807 bis 1818 erschien*). Man hätte nach den Interessen, die den Verfasser mit Frau von Staël verbanden, in diesem umfangreichen Werke auch

*) Zuerst in Zürich, dann in Paris, in 16 Bänden. Nach der zweiten Ausgabe von 1826, ebenfalls in 16 Bänden, wird hier zitiert. Eine dritte in 10 Bänden erschien in Paris 1840.

wohl einiges über die italienische Kunst erwarten sollen. Aber nur am Schluß des elften Bandes liest man etwas über Lorenzo il Magnifico als Förderer von Literatur und Kunst, und darunter heißt es einmal: fait renaître le goût. Übrigens ist alles politische Erzählung, mit sehr viel Betrachtung untermischt. Im 14. Jahrhundert boten die Republiken noch une plus noble étude de l'homme (8,52). Das 15. Jahrhundert ist politisch und literarisch unfruchtbar, weil man zuviel lateinisch trieb (10,1); von einem Aufschwunge auf anderem Gebiete, der unserer Frührenaissance entspräche, ist nicht die Rede. Um 1492, als die Freiheit noch bestand, waren die Italiener das erste Volk Europas. Aber dann — (Band 12). Der letzte Band bringt hübsche Beobachtungen über die Veränderung der Sitten im 16. Jahrhundert, zum Beispiel über den neuen, spanischen Ehrbegriff, gegen die sich freilich, wie in allem Kulturgeschichtlichen, vom Standpunkte des rein Tatsächlichen aus erhebliche Einwendungen machen lassen. Das Ganze kann man als eine Philosophie der Geschichte im Voltaireschen Sinne bezeichnen. Später faßte Sismondi anläßlich einer Preisaufgabe seinen Stoff noch einmal wieder in ein kompendiöses Lehrbuch zusammen: Histoire de la renaissance de la liberté en Italie, zwei Bände, 1832. Am Schluß heißt es, das Jahr 1796 habe Italien freier gemacht, als es 1495 gewesen, aber die Koalition von 1814 habe ihm das Joch der Fremdherrschaft aufgelegt, von dem es befreit werden müsse.

Hier ist die Renaissance zum Schlagwort geworden, ohne daß man an eine Anregung durch d'Agincourt zu denken braucht, denn um diese Zeit war das Wort in Frankreich bereits eingeführt.

Anders hatte Italien auf Frau von Staël gewirkt. Das Jahr 1807 brachte der entzückten Lesewelt Europas ihren Roman Corinne ou l'Italie, ein farbenglühendes Zauberbild, dabei voller Intimität, im Stil der Neuen Heloise und des Werther. Sie spricht darin viel von Freiheit, das hat sie von ihrem Freunde Sismondi. Aber die Hauptsache ist ihr die von ihm nicht beachtete Kunst des Wunderlandes, die längst vergangene, die doch über die Menschen, die da leben oder dorthin reisen, Macht gewinnt,

als lebte sie selbst noch. Niemals bis dahin war mit soviel Leben und Gefühl über die italienische Kunst geschrieben worden; nur einzelne ganz persönlich gehaltene Schilderungen Winckelmanns lassen sich damit vergleichen. Leicht findet eine kühlere Analyse in den Grundfäden des Gewebes die Anschauungen des Zeitalters wieder: in der Schätzung der Antike und Raffaels den Klassizismus; die beginnende Romantik in der Verehrung des Mittelalters. Die aufblühende Kunst des 15. Jahrhunderts, von der Wissenschaft bereits entdeckt, ist noch nicht in den weiteren Kreis der Liebhaber vorgedrungen. Es fehlt also der Renaissance-Einschnitt um 1400, es fehlt überhaupt noch die Vorstellung von einer Entwickelung innerhalb der heute sogenannten Renaissance, wenn auch die Namen von Quattrocentisten in klangvoller Rhetorik aneinander gereiht werden. „Mit den Schätzen der Griechen haben die Italiener" (II, 3) — aber was sie eigentlich damit gemacht haben, erfahren wir nirgends; es wird immer nur von Dante an gerechnet und von ihm geredet. Le moyen âge et le siècle brillant des Médicis werden in Rom hervorgehoben (V, 3), dazu kommt dann noch der Manierismus Berninis. Übrigens wird die Physiognomie der römischen Eindrücke am stärksten von der antiken Skulptur bestimmt, und damit die italienische Malerei als das Christliche kontrastiert. Zwischen Dante und Raffael ist kein Gegensatz, kein Abstand, keine Grenze; unvermerkt fließen sie in eine Einheit zusammen. In Dante hat sich der Geist der Unabhängigkeit verkörpert, und der lebt weiter, nur ein wenig verändert. In Neapel (XI) werden die Gegensätze zwischen Gotik und Altertum geschildert. In Florenz (XVIII) wird viel von Palästen, Parteikämpfen und Freistaat gesprochen; da ist alles mittelalterlich und republikanisch, nichts mehr antik. Nun war ja dieses Toskana, nach Sismondis und der italienischen Patrioten Ansicht die Kraft und die Hoffnung des Landes, für die romantischen Neigungen der Frau von Staël eigentlich wie geschaffen. Aber ihre klassische Erziehung ließ sich nicht verwischen. Immer und immer wieder erscheint es ihr als ein Nachteil, daß man im Gegensatz zu Rom und Neapel so wenig Antikes hier sieht. Les

Romains ont si bien effacé les institutions primitives du peuple qui habitait jadis la Toscane, daß kein antiker Zug da zurückgeblieben sei (XVIII, 2). Eine seltsame Geschichtsphilosophie! Das eigentlich Anziehende an Toskana findet Frau von Staël in dem Gegenwärtigen, wie zum Beispiel der Aussprache. Heute ist man längst aufmerksam geworden auf die besonderen Reize der florentinischen Plastik und Malerei im 15. Jahrhundert, auf ihre landschaftliche Bestimmtheit gegenüber der verallgemeinernden Stilisierung des 16. Jahrhunderts. Diese Empfindung hatten die damaligen Liebhaber noch nicht, ihnen war das Cinquecento die italienische Kunst schlechthin (davon macht höchstens Goethe eine Ausnahme), und weil das so ist, weil sogar für eine Schriftstellerin von so weiter Bildung alles, was vor Raffael liegt, leise und unvermerkt in das Mittelalter zurückfließt, so können wir Corinne ou l'Italie zum sichern Zeichen dafür nehmen, daß man um diese Zeit noch nicht das Bedürfnis hatte, in Kunstgesprächen sich des Ausdrucks renaissance zu bedienen.

XII. Die Aufnahme des Wortes renaissance in den französischen Sprachgebrauch.

Bis jetzt sind wir dem Ausdruck Renaissance nur vereinzelt begegnet, und zwar in der wissenschaftlichen oder literarischen Betrachtung, die ihn auf eine Periode der italienischen Kunst anwandte. Nach dem Sturze des Kaisertums geht er in den Gebrauch des praktischen Lebens über, durch jüngere Architekten, zum teil Schüler von Percier (S. 88), die alle in Italien studiert haben und die von dem Klassizismus des Empire aus einer der italienischen Architektur mehr angenäherten Bauweise zustreben und dabei von selbst auf den Namen Renaissance hingeführt werden. Diese Bewegung beginnt schon unter den bourbonischen Königen vor der Revolution von 1830. Aber erst unter dem Julikönigtum macht sie sich in den Bauwerken deutlich bemerkbar. Da tritt auch noch ein neues Moment hinzu. Der Sinn für die einheimische Gotik wacht wieder auf, unterstützt durch die romantische Literatur und nationale Impulse, und durch den Gegensatz des Gotischen erhält von der anderen Seite her der Renaissancebegriff eine noch stärkere Betonung. Aber der Begriff erweitert sich auch, er bekommt bei den Franzosen einen neuen Inhalt. Er wird nicht mehr bloß auf die italienische Kunst bezogen, sondern ebenso auf die von Italien aus befruchtete einheimische Baukunst unter den letzten Königen aus dem Hause Valois. Man stellt die verfallenen Schlösser wieder her oder birgt ihre Überreste in Museen; man erforscht die Geschichte dieser frühen Bauperiode. So bekommt man eine französische Renaissance neben der italienischen. Es ist klar, daß diese von nationalen Anregungen getragenen praktischen Bestrebungen dem

Renaiſſancebegriff eine Lebensfähigkeit geben mußten, die er früher, unter dem Einfluß der bloß theoretiſchen Erörterung, nicht gewinnen konnte. Zugleich wurde dadurch aber auch das theoretiſche und wiſſenſchaftliche Intereſſe an der Kunſt des fremden Landes geweckt; nun erſt ging man mit Ernſt der Skulptur und der Malerei der Italiener nach. So vertiefte ſich der Geſchmack des großen Publikums, und was vor kurzem d'Agincourt für einen kleinen wiſſenſchaftlichen Kreis dargelegt hatte, wurde bald Gegenſtand der allgemeinen Bildung.

Hier iſt gleich zu erwähnen, daß in Frankreich auch zuerſt der Ausdruck Renaiſſance auf die Literatur angewandt worden iſt, und zwar auf die Literaturperiode, die mit Marot und der Plejade unter Franz I. beginnt, die alſo mit jener ſogenannten Renaiſſance der franzöſiſchen Baukunſt parallel geht. Wann iſt dieſe Bezeichnung aufgekommen?

Nach unſeren Literaturgeſchichten muß es den Anſchein haben, als hätte die Periode ihren Taufſchein gleich mit auf die Welt gebracht. Es wird aber wohl einleuchten, daß der Name erſt entſtehen konnte, als die betreffende Literatur abgeſchloſſen war, ferner, daß eine ſo auszeichnende Benennung erſt in einer Zeit gegeben werden konnte, wo man dieſe Literatur ſchätzte, ſie alſo auch wohl wieder las und verſtand. Damit ſcheidet das Zeitalter Ludwigs XIV. aus; es hatte eine zu hohe Meinung von ſich, um ſich ernſtlich mit hiſtoriſchen Rückblicken dieſer Art zu befaſſen. Erſt in der Zeit Voltaires erwacht der Sinn für das Hiſtoriſche, deſſen Früchte dann, ſeit dem Anfange des 19. Jahrhunderts, auf allen Zweigen reifen. Da erſcheinen, zugleich mit berühmten Darſtellern der politiſchen Geſchichte, Männer, die die ältere franzöſiſche Literatur mit wiſſenſchaftlichem Sinn erforſchen und hiſtoriſch eingliedern. Unter dieſen ſteht, gerade auf dem Gebiete, das wir hier im Auge haben, Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) voran, der ſeit 1824 Marot und andere Schriftſteller der „Renaiſſance“ herausgab und ſpäter auch zuſammenfaſſende Werke, wie das fünfbändige Le moyen âge et la renaissance 1847, veröffentlicht hat. Wahrſcheinlich iſt er, jedenfalls aber ein

Schriftsteller seiner Richtung, der Namengeber jener Periode gewesen. Denn soviel wir sehen, wird vor dieser Zeit von einer renaissance des lettres immer nur in einem ganz allgemeinen Sinne gesprochen, wobei höchstens der Gedanke an den Humanismus vorgeschwebt haben mag*).

Dieselbe Generation also, welche die französische Kunst des 16. Jahrhunderts wieder hervorzog, hat auch seine Literatur mit lebhaftem Interesse gepflegt, und beide erhielten den gleichen Namen.

Von den Architekten, die das Paris des Julikönigtums für eine Zeitlang zu einer hohen Schule der Baukunst für das Ausland machten, Hittorf, Duban, Labrouste u. s. w., kehrte nach langem Studienaufenthalt in Italien am frühesten Hittorf zurück. Seine Richtung ward neugriechisch genannt. Das war für die Periode als Ganzes nur ein Übergang. Er selbst ist als Baumeister über das néo-grec nicht hinausgekommen, hat den Weg zu der italienischen Renaissance nicht mitgemacht. Aber er kannte sie aus dem Grunde, er kannte überhaupt alle Stile, und in dieser umfassenden historischen Bildung lag, wie wir heute urteilen, seine Hauptbedeutung. So wurde er der geeignete Wegweiser für eine Zeit, die durch Auswahl des Besten aus dem Formenvorrat der vergangenen Kunst von dem einseitigen Klassizismus des Empire loskommen wollte. Auch Duban hatte diesen wissenschaftlichen Zug, eine hohe Achtung vor der Kunst der Vorfahren und wirkliche Freude an ihren Überresten; er stand später mit an der Spitze einer zur Pflege der historischen Denkmäler bestellten Behörde, und es fügte sich, daß auch die praktischen Aufgaben, zu denen er berufen ward, ganz in der Richtung seiner künstlerischen Neigungen lagen. Was in diesem Zeitraume gebaut wurde, waren zum größten Teil Erneuerungs- oder Fortsetzungsbauten, die ein sorgfältiges Studium des Vorhandenen nötig machten, und auch bei den Neubauten mußte auf Bauwerke

*) Trotz langem Suchen habe ich nichts gefunden, was gegen dies Ergebnis spricht. Auch Kenner der älteren französischen Literatur, die ich um Rat fragte, haben kein Zeugnis dagegen aufbringen können.

früherer Perioden, die sich in ihrer Nachbarschaft befanden, Rücksicht genommen werden. Ein besonderes Gebiet in der Bautätigkeit dieser Zeit bildet die Wiederherstellung der vielen alten Schlösser im Lande, die im 16. Jahrhundert im Renaissancestil erbaut oder in diesen Stil übergeleitet worden waren; der Wiederherstellung folgten Abbildungswerke mit geschichtlichen Untersuchungen und Stilanalysen. Duban restaurierte seit 1841 in mustergültiger Weise das Königsschloß in Blois, einen gotischen Bau mit Fortsetzungen im Renaissancestil, in allen Abwandelungen bis hoch in das 17. Jahrhundert; der von Franz I. im Anfange seiner Regierung hinzugefügte Nordflügel, mit seinem reichen inneren Hofe und der berühmten Wendeltreppe, ist das prächtigste Stück der ganzen französischen Frührenaissance (Tafel 22). Auch Dubans Hauptwerk, die Ecole des Beaux-Arts, ist ein Fortsetzungsbau, den er 1838 von seinem Lehrer Debret übernahm und so einrichten mußte, daß Überreste älterer Bauwerke eingefügt werden konnten. In dem großen Hofe sieht man ein Portal im Triumphbogenschema aus Schloß Gaillon (S. 71) und einen Fassadenteil vom Schlosse Anet, das Heinrich II. für Diana von Poitiers von Philibert de l'Orme hatte erbauen lassen (Tafel 23). Die glücklich durchgeführte Anpassung ist ebenso bezeichnend für Duban, wie für die historische Richtung der Zeit. Man kennt alles und versteht sehr viel, aber der Erfindungswert wird uns, je weiter wir uns von dem Zeitabschnitt entfernen, desto geringer erscheinen. Die äußere Fassade der Ecole des Beaux-Arts ist ganz schlicht und anspruchslos, aber sie erinnert uns an die italienische Renaissance, und das ist an Duban, im Gegensatz zu Hittorf, wenigstens beachtenswert. Viel mehr Eindruck macht dann freilich die 1840 bis 50 erbaute Bibliothek Sainte-Geneviève von Labrouste (Tafel 24). In der Fassadeneinteilung und der Fensterbildung ist sie einem italienischen Frührenaissancepalaste so weit angenähert, wie es der Zweck des Gebäudes zuließ.

Wir kommen nun zu der gotischen Bewegung. Still und allmählich hatte sie sich entwickelt, begünstigt von der älteren romantischen Literatur, schon ehe Victor Hugo in seinem Roman

Notre-Dame de Paris den rauschenden Lobgesang auf die Herrlichkeit der mittelalterlichen Baukunst ertönen ließ (1831). Die Historiker hatten hingewiesen auf diese gewichtigen Zeugnisse der Blüte und der politischen Macht des alten Frankreichs, und in den Provinzstädten hatten einzelne Architekten angefangen, auf die Werktüchtigkeit der Gotiker zu achten, die wissenschaftlichen Grundlagen ihrer Arbeit und die Folgerichtigkeit der Ausführung zu verstehen und zu bewundern. Notwendige Herstellungsarbeiten gaben ihnen dazu die Gelegenheit, sie benutzten sie aber auch, um sich für größere Aufgaben tüchtig zu machen, die sie von ihrer Zeit erhofften. Die Namen der alten Baumeister waren längst vergessen. Man wußte von Handwerker-Genossenschaften unter geistlicher Führung und nahm an, daß sie aus Geistlichen und Laienbrüdern zusammengesetzt gewesen seien. Diesen unindividuellen Korporationen stellte man die Baumeister der italienischen Renaissance gegenüber als Einzelkünstler, als Persönlichkeiten und als Laien (wenn dies auch auf einzelne, wie Fra Giocondo, nicht paßte), und aus diesem Unterschiede leiteten die Gegner der Gotik eine höhere Rangstellung der Renaissance-Architektur ab. Dem begegnete man von der anderen Seite mit dem Nachweise aus alten Urkunden, daß die gotischen Baumeister verheiratet, also Laien und ebenfalls ganz bestimmte Persönlichkeiten gewesen seien, über deren Leben man etwas zu melden gewußt habe. Bei solchen Argumenten war man in dem Streite der beiden Richtungen angelangt! Der einflußreichste Wortführer auf der Seite der Gotiker wurde Ludovic Vitet, ein vielseitiger und äußerst gewandter Journalist, für den Guizot 1830 den Posten eines Inspektors der historischen Denkmäler geschaffen hatte. Vitet machte einen Bericht an den Minister: Rapport au ministre de l'intérieur sur les monuments etc. 1831. Nun war die Gotik auch offiziell beachtet. Ludwig Philipp beauftragte Duban mit Herstellungsarbeiten an der Sainte-Chapelle. Jules Michelet verkündete in dem zweiten Bande seiner Histoire de France (1833) voll Enthusiasmus, die Gotik habe gesiegt. Ihr eifrigster Vorkämpfer und zugleich ihr bester Kenner war Lassus,

ein Schüler von Labrouste. Er hatte sich ganz von der Richtung seines Lehrers abgewandt und verurteilte sowohl die Antike wie die Renaissance. Seit 1843 baute er auch eine gotische Kirche in Nantes und eine andere in Paris. Aber das war nicht von Bedeutung für die Folge. Viel wichtiger waren seine Wiederherstellungsarbeiten und sein Eintreten als Parteiführer. Die Frage der Gotik wurde als eine nationale Angelegenheit behandelt, und sie stand bei der seit 1837 staatlich organisierten Pflege der öffentlichen Denkmäler im Vordergrunde. Das führte freilich nicht, wie die Anhänger gehofft hatten, zu der Wiederbelebung des Stils, aber doch zu einer beispiellos großartigen und umfassenden Herstellung der gotischen Bauwerke der Hauptstadt und des Landes, die eine Schule für die Architekten aller Richtungen wurde. Der Protest, den die Akademie der schönen Künste 1846 durch ihren Sekretär, den bekannten Archäologen Raoul-Rochette, erließ, war also überflüssig, abgesehen davon, daß er reichlich spät kam.

An Viollet-le-Duc (1814 bis 79), den Baumeister und Theoretiker der Gotik, braucht hier nur erinnert zu werden. Seit 1838 war er wieder von seinen Reisen zurückgekehrt. Bald begann er seine Arbeiten für die Sainte-Chapelle und seit 1842 die für Notre-Dame, mit deren vollständiger Restaurierung Lassus und er durch ein Staatsgesetz von 1845 förmlich betraut wurden. Viollet-le-Duc war jetzt das Haupt der Gotiker; Lassus starb 1857, nachdem er kurz vorher die einst durch einen Brand zerstörte Turmspitze der Sainte-Chapelle wieder aufgerichtet hatte.

Unter dem Eindruck dieser über ganz Frankreich ausgedehnten Restaurierungsarbeiten war die Gotik volkstümlich geworden, und die Zahl der gotisch bauenden Architekten mehrte sich noch. Aber an Angriffen gegen sie hat es auch später nicht gefehlt. Am nachdrücklichsten war die Polemik Lavirons in der Revue nouvelle 1846/7. Und Michelet, der einst zu ihren Verehrern gehörte, hatte in dem siebenten Bande seiner Geschichte, der 1855 erschien, den Standpunkt gewechselt: er nennt sie unsere Zeitkrankheit, la manie du gothique, die für den Augenblick leider die Oberhand

habe. Aber er glaubt nicht an ihre Zukunft, und Jules Quicherat von der Ecole des Chartes wird nächstens den Nachweis führen, daß das, was die Gotiker heute als gute alte Arbeit bewundern, durch und durch raccommodage ist*). Michelet war inzwischen zum Herold der Renaissance geworden.

Daß in diesen bewegten Jahren der Renaissancebegriff sich ausgestalten mußte, wird man sich leicht vorstellen können. Wie schnell das aber ging, können wenige Daten zeigen.

Und zwar zunächst für den populären Gebrauch. In Paris wird schon 1838 ein Théâtre de la Renaissance gegründet, und in Brüssel erscheint seit 1839 eine Zeitschrift für Belgien mit dem Titel La Renaissance. Chronique des arts et de la littérature.

Was den wissenschaftlichen Begriff in seiner Anwendung auf die italienische Kunst betrifft, so nennen wir ein einstmals angesehenes Buch des bekannten Archäologen Quatremère de Quincy aus dem Jahre 1830, welches in behaglicher Breite die italienischen Architekten von Arnolfo und Giovanni Pisano bis Bramante, Raffael und weiter behandelt**). Als es erschien, war der Verfasser 75 Jahre alt. Er steht noch auf dem Standpunkte des Batteux. Maßgebend ist die „Architektur des guten Geschmacks" das heißt die griechisch-römische; die gotische ist vom Übel. Nach diesen Gegensätzen werden die einzelnen Künstler in wortreicher Phraseologie abgewandelt und zensiert. Zwischendurch werden die Ausdrücke renaissance und renouvellement — nach d'Agincourt — gebraucht, aber rein dekorativ, ohne daß sie zu einer Stilbestimmung oder zur Periodeneinteilung dienen.

Drei Jahre später gibt Hittorf eine scharf umrissene Skizze der italienischen Renaissancearchitektur in der Encyclopédie des gens du monde (1833 ff.)***). Er läßt die Renaissance mit Brunelleschi und Alberti beginnen. Sie hatten römische, nicht griechische

*) Histoire de France, 7, 122. Noten zu der Introduction (La déroute du Gothique).

**) Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes etc. 2 Bände.

***) Artikel Architecture im zweiten Bande, S. 182.

Muſter, die erſt durch die Entdeckungen des 18. Jahrhunderts bekannt wurden. Mit Hilfe dieſer hätten ſie noch viel mehr leiſten, reiner und einfacher ſchaffen können, — alſo nach dem Geſchmack des Architekten Hittorf! Michelangelo iſt ihm die Quelle der Verirrung, eine Auffaſſung, die zuerſt d'Agincourt angedeutet hatte. Auf ihn folgt die frénésie borrominienne, die die Franzoſen überwunden und durch den guten italieniſch-franzöſiſchen Stil erſetzt haben.

Eine weitere Ausführung erhalten wir nach zehn Jahren in demſelben Werke*) von einem Déaddé, der darin die Histoire des lettres au XV. siècle von J. P. Charpentier, 1843, anführt. Charpentier war aber nur Philologe. Der Verfaſſer gibt uns alſo über die Renaiſſance das, was damals (1843) für die wiſſenſchaftliche Welt als feſtſtehend galt. Die Einflüſſe von Konſtantinopel, ſo heißt es, brachten in Italien eine Umwälzung hervor, der man den Namen Renaiſſance gegeben hat. Das Mittelater hatte vieles vergeſſen. Im 14. Jahrhundert laſſen Giotto und Dante pressentir la renaissance (alſo die Vorrenaiſſance!), die dann voll aufglänzt im medizeiſchen Florenz und unter Franz I. Dieſe neuen Stile in der Architektur, der Skulptur und der Malerei der Italiener werden nun ohne weiteres Renaiſſance genannt.

Jetzt alſo, 1843, finden wir das Syſtem und die Terminologie, deren wir uns heute bedienen, vollſtändig ausgebildet.

Zum Schluß betrachten wir noch die Auffaſſung des Gotikers Viollet-le-Duc von der Renaiſſance. Sie bezieht ſich zunächſt, dem Zwecke ſeines Werkes**) entſprechend, auf Frankreich, behält aber dabei immer die Entwickelung der italieniſchen Architektur im Auge.

In dem Abſchnitt Origines de l'architecture française des

*) Artikel Renaissance im zwanzigſten Bande.

**) Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 1854—1869. Zehn Bände. Die Ausgabe, nach der hier zitiert wird, iſt ein Neudruck ohne Jahrzahl, wie es ſcheint von 1909.

Artikels Architecture*) lesen wir, nachdem vorher von Karl VIII. und von der renaissance italienne die Rede gewesen ist: Le mouvement de l'art, que l'on appelle la renaissance — in Frankreich — am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts ging nicht von dem französischen Stamme aus, wie les arts, das ist die Gotik, architecture ogivale, née à la fin du XII. siècle, sondern von den Fürsten; sie war eine importierte Mode. In Deutschland war die Reformation kunstfeindlich, in Frankreich trotz Calvin nicht. Franz I. befördert das Bauen moderner Schlösser. Der italienische Einzelkünstler kommt nun und wird mit der Leitung den französischen Handwerker-Genossenschaften betraut. Louis XIV. clôt la renaissance. Da ist alles fest umrissen. — Die Renaissance hat die architecture religieuse getötet, aber während des 16. Jahrhunderts eine Menge von oeuvres vraiment originales hervorgebracht. Im Anfange des Artikels, bei Gelegenheit von Brunellescchi, und sonst wo es im Laufe dieses Abschnittes paßt, spricht der Verfasser immer auch von der italienischen Renaissance. Das alles ist vor 1854 geschrieben.

In der Vorrede gedenkt er der neuen Bewegung für die einheimische Architektur 1831, im Gegensatz zu der Renaissance, unter der er das 16. Jahrhundert und namentlich die Zeit des Königs Franz I. versteht. Was dann unter Ludwig XIV. kommt, ist das ganz Neue, freilich auch Schlimmere, wie denn überhaupt die Renaissance im ganzen als ein Schaden für Frankreich anzusehen ist.

Einer etwas späteren Zeit gehören Beobachtungen an über das Eindringen der Renaissanceformen in die bürgerliche Architektur des gotischen Stils**). Bemerkungen über diesen Prozeß finden wir in deutschen Büchern schon zehn bis zwanzig Jahre früher, aber bei Viollet-le-Duc berücksichtigen sie die Stofftechnik, den „Stil" im Semperschen Sinne, und sie sind außerdem so kurz und scharf ausgedrückt, daß eine Stelle wiedergegeben zu werden verdient. In Rouen findet man Hausfassaden, die zum

*) Band 1, 116—166; daselbst von 158 an.

**) Artikel Maison. Band 6, 269.

teil in Holz ausgeführt ſind, aber in Formen, welche für die Steinarchitektur erfunden, alſo von dieſer, zur Zeit der Renaiſſance, auf den Holzbau übertragen worden ſind. Lorsqu'un peu plus tard, avec la renaissance, on en revint aux constructions de pierre, cette habitude s'était si bien conservée, qu'on bâtit encore un grand nombre de maisons de bois, mais dans lesquelles cependant on trouve des formes de pilastres et de bandeaux, qui n'apartiennent point au système de construction en charpente.

Die überaus reiche neuere Kunſtliteratur der Franzoſen haben wir nicht mehr zu verfolgen, da wir für unſeren Zweck über den zuletzt berührten Zeitpunkt (1854) nicht hinauszugehen brauchen. Wir haben uns nur noch kurz mit einem Manne zu beſchäftigen, der um dieſelbe Zeit den größten Einfluß auf die Populariſierung der Renaiſſance gehabt hat. Bis jetzt war meiſtens von Architekten und wiſſenſchaftlichen Schriftſtellern die Rede. Wir kommen nun zu dem Feuilletoniſten der Renaiſſance.

XIII. Die Renaissance im Feuilleton. Jules Michelet.

Samuel Johnson antwortete einst auf die Frage, ob Oliver Goldsmith eine ihm soeben von einem Buchhändler aufgetragene Naturgeschichte auch wirklich werde schreiben können: Ob er ein Pferd von einer Kuh unterscheiden kann, weiß ich nicht, aber das weiß ich, daß er ein interessantes Buch schreiben wird.

Jules Michelet (1798 bis 1874) hat über alle erdenklichen Gegenstände geschrieben, geschichtliche, sozialpolitische, naturwissenschaftliche, und alles, was er schreibt, ist unterhaltend, spannend, hinreißend. Seine Histoire de France, die uns hier angeht (zwölf Bände 1833 bis 57) gehört zu der Gattung, die man seit Voltaire als Philosophie der Geschichte bezeichnet hat. Die allgemeine Betrachtung gibt aber den Rahmen für sehr viel historisches Detail, bei dessen Verarbeitung Michelet der Darstellungsweise der école narrative folgt, deren Vertreter (Augustin Thierry, Amédée Thierry und andre) sich bemühen, so zu erzählen, als ob sie die Dinge selbst erlebt hätten. In diesen erzählenden Partien hat Michelet seine Stärke. Wenn er uns aus der Erfahrung des Augenzeugen zu schildern scheint, wie Karl der Kühne Gold und Edelsteine um sich streut, wie er den König von Frankreich gefangen setzt und dann, von einem nutzlosen Abenteuer in das andere getrieben, die Welt verläßt, wo noch die Pracht der Gräber von ihm redet; wie Ludwig XI. seine widerspenstigen Edelleute in eiserne Käfige einsperrt und dann vor ihnen auf und ab spaziert, um ihnen zu Gemüte zu führen, daß sie es besser haben könnten, wenn sie nur wollten; wie der ritterliche

Franz I. im Zeltlager von Goldbrokat bei Calais durch seine Gewandtheit den auf seine Körperkraft eingebildeten Heinrich VIII. niederringt und dadurch eine politische Chance verspielt, die der junge Karl V. gewinnt, weil er im schlichten schwarzen Gewande klug und bescheiden dem goldstrotzenden König von England seine Aufwartung macht; oder wie Franz I. nach allem, was er erlebt und genossen hat, lebensmüde in einem seiner Schlösser sein Ende erwartet; — da fehlt kein Zug, der für den Eindruck wichtig ist, und alles, was den Leser ablenken und zerstreuen könnte, ist weise übergangen. Wenn uns aber dieser Zauberkünstler auf den Flügeln seiner Phantasie fortträgt über die weiten Räume seiner allgemeinen Betrachtungen, so wird uns bei seiner Führung doch etwas bange. Die Umrisse der Dinge geraten ins Schwanken, und wir wissen nicht mehr deutlich, wo wir sind*).

Sehr geschickt ist der Stoff über die einzelnen Bände verteilt. Der sechste ist noch Mittelalter und schließt mit dem Tode Ludwigs XI. 1483 ab. Daß in Italien die Renaissance längst bestand, wird noch nicht erwähnt, weil sie Frankreich noch nicht berührt. Das geschieht erst unter Karl VIII., mit dessen Thronbesteigung deswegen der siebente Band — Renaissance — beginnt; er geht bis zum Tode Ludwigs XII. 1515. Der achte — Reformation — reicht von 1508 bis zum Tode Königs Franz I., 1547. Die Betrachtung geht immer von der Geschichte Frankreichs aus, und unter der „Renaissance" ist zunächst die französische verstanden. Von da aus wird in den einzelnen Partien der Ausblick auf die italienische Renaissance genommen, deren Abschnitte auf die letzten zwei Bände verteilt sind. In der schriftstellerischen Behandlung zeigt sich ein durchgehender Unterschied: die französischen Dinge werden der Reihe nach erzählt, auch die Tat-

*) Une lecture dangereuse, sagte seiner Zeit von dem Buche ein berühmter Kritiker. En appliquant au récit des événements politiques *le style de Notre-Dame de Paris*, il a commis sans doute une lourde bévue, aber er habe dadurch viele begeistert, die der nackten Wahrheit gegenüber teilnahmlos geblieben sein würden (Gustave Planche, Portraits littéraires).

sachen der Kunstgeschichte; die italienische Renaissance wird nur in allgemeinen Betrachtungen vorgeführt, die sehr weit ausgreifen, Frankreich, die Niederlande, Deutschland berühren, bis in das früheste Mittelalter zurückreichen. Denkt man ihnen nach, so wird man das meiste unsicher und anfechtbar finden, und vieles zerrinnt, wie das Farbenspiel im Kaleidoskop, ohne überhaupt einen Gedankeninhalt zurückzulassen.

Wir geben nun einige Auszüge aus dem siebenten Bande — Renaissance — der in demselben Jahre erschien, wie Burckhardts Cicerone (1855). Der geschichtlichen Erzählung ist eine lange Introduction vorangeschickt, die ganz der Renaissance gewidmet ist.

Über den Wissenschaften und Künsten darf man nicht vergessen la découverte du monde, la découverte de l'homme: Columbus, Copernicus, Galilei, Luther, Calvin, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes — das ist gewiß recht viel für den einen Gesichtspunkt! L'antiquité retrouvée se reconnaît identique de coeur à l'âge moderne. Das Mittelalter widersetzt sich au retour de la nature. Es scheint öfter am Ende zu sein: im 12. Jahrhundert (Abälard, critique et bon sens), im 13. (Mystik), im 14. (Dante). Im 15. und 16. Jahrhundert ist es definitiv zu Ende (Buchdruck, Altertum, Amerika, Orient, Weltsystem).

Die Gotik (rationelle et mathématique) und die Renaissancearchitektur (Brunelleschi). Voraussetzungen der Renaissance: Abälard im 12. Jahrhundert (Erkenne dich selbst); Dante im 13. Jahrhundert, erfolglos. Florenz hat andres zu tun, es macht Bankgeschäfte und liest Boccaccios Dekameron. Petrarca küßt seinen Homer, den er nicht lesen kann.

Das und vieles andere hatte das Mittelalter nicht töten können. Es geschah auf einem weniger kontrollierten Gebiete. Giottos italienischer Naturalismus und die Ölmalerei der Brüder van Eyck waren noch nicht entscheidend. Aber der Sturz der Gotik durch Brunelleschi! Sie hatte das Mittelalter gestützt, von Frankreich bis an den Rhein und bis nach Mailand. Es folgt ein Hymnus auf die Domkuppel von Florenz (die man bisher doch für gotisch angesehen hat). L'art et la raison récon-

ciliés, voilà la renaissance. Vorher lasen wir doch, daß gerade die Gotik rationelle gewesen sei.

Auf Brunelleschi folgt der universelle Lionardo. Ihn und die Brüder van Eyck stellt Michelet hoch. Michelangelo und Raffael seien nur Teilkünstler, und Memling schwächlich. Lionardo hatte keine Nachfolge. Also scheint nach dieser Seite hin die Bewegung doch wieder am Ende zu sein. Da erscheinen noch einmal Columbus und Gutenberg, später auch Galilei. Elans et rechute nennt das Michelet.

Alles das konnte den Menschen nicht helfen. Die Bourgeoisie hat sich erhoben, aber sie versagt. Boccaccio und die Schmähschriften sind an der Tagesordnung. Columbus, Copernicus und Luther müssen erst kommen, sie waren freilich schon öfter da, — aber diesmal bilden die letzten zwei einen willkommenen Übergang zum nächsten Bande, der Reformation. Und was die Renaissance betrifft, so wird der Leser am Schluß dieses einleitenden Abschnitts unbefriedigt fragen, warum eigentlich der Verfasser sich so sehr um sie bemüht hat, da sie so wenig hat ausrichten können.

Die nach den Königen (Karl VIII., Ludwig XII., Franz I.) geordnete geschichtliche Erzählung bietet uns nichts besonderes. Aber in einem Schlußkapitel erhalten wir noch einmal eine Zusammenfassung: Caractère de ce *premier âge* de la Renaissance. So nennt er die ersten zwanzig Jahre seit Karls VIII. Einbruch in Neapel und der révélation Italiens, also bis 1515, wo Franz I. erscheint. Die größten Momente, die Entdeckung Amerikas von 1492 und das Weltsystem von 1507, sind in diesem Zeitraum noch nicht wirksam. Die Renaissance zeigt sich nur in der Literatur, das heißt der ausgegrabenen, und in der Kunst. Aber Lionardo und Michelangelo sind unverstanden, ihrer Zeit weit voraus. Le roi du temps est Raphael. Frankreich behängt seine Architektur mit den ausgegrabenen Ornamenten. Aber es kündigte sich schon etwas an: der Kampf zwischen Altertum und Bibel, den die Natur entscheiden wird: Columbus, Copernicus, Luther — da sind sie wieder. Übrigens wird bei Luther sehr

schön auf die Bedeutung der Familie (sie ist le monde de l'homme) hingewiesen. Nur bekommt dadurch der Renaissancebegriff Michelets einen ganz neuen Inhalt. Nach ihm ist der wahre Sinn der Renaissance tendresse, bonté pour la nature! Das wäre dann so ziemlich das Gegenteil der italienischen Renaissance. Offenbar hat der Verfasser hier schon nicht mehr an sie, sondern an die Reformation gedacht, und dieses Hin und Hergleiten zwischen weit auseinander liegenden Begriffen, dessen er für seine Wortkunst bedarf, ist für sein ganzes Buch charakteristisch.

Im übrigen liegt Michelets Bedeutung für unsere Frage darin, daß er den Wert des italienischen Quattrocento gegenüber dem Cinquecento mit Nachdruck hervorgehoben hat.

Wir werden seinem Namen wieder begegnen, wenn wir zu Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien" kommen.

XIV. Die Engländer.

Über England ist nicht viel zu sagen, aber doch mehr, als sich in eine Anmerkung einsperren ließe. Die Aufnahme der italienischen Formen in die bildende Kunst erfolgte später als in Frankreich, und sie bedeutet weniger. Dagegen hat die Poesie früh und reichlich italienische Einflüsse erfahren. Chaucer ahmt Boccaccio nach, noch bei Lebzeiten des Dichters. Für das 16. Jahrhundert braucht nur an Namen wie Surrey und Sidney, für das 17. Jahrhundert an Milton erinnert zu werden. Alle Formen der italienischen Poesie werden angewandt, alle bedeutenderen Dichter mit Ausnahme Dantes, außerdem viele unbedeutende, werden studiert und zu Vorbildern genommen. Durch die Italiener wird das 16. Jahrhundert auch auf das Studium von lateinischen Dichtern hingeführt: Virgil, Ovid, Seneca. Neuere englische Literaturgeschichtschreiber sprechen hier von einer Renaissance, und die Periode Chaucers wird als early renaissance bezeichnet. Das sind natürlich ganz moderne Benennungen. Da der Ausdruck aus Frankreich gekommen ist, dürfen wir ihn nicht vor dem Ende des 18. Jahrhunderts, frühestens also bei Samuel Johnson, erwarten. Er ist aber, wie wir sehen werden, noch jünger.

In den früheren Zeiten mußte der Gegensatz der fremden Richtung zu der einheimischen, nachdem man reflektierend ihn als solchen sich zum Bewußtsein gebracht hatte, allmählich auch in einer gemeinverständlichen Benennung zum Ausdruck kommen. Wir haben gesehen, wie in Frankreich seit dem 16. Jahrhundert zur Bezeichnung des später so genannten Renaissancestils in der Architektur verschiedene feststehende Ausdrücke sich bildeten. Die Engländer haben in ihrer Literatur — denn nur um diese handelt

es sich hier für uns — die importierte Richtung „italienisch" oder ähnlich genannt*). Damit reichten sie aus.

Das ist merkwürdig genug. Wenn wir uns heute ein Bild von Milton machen und ihn mit einem Worte charakterisieren möchten, so stellt sich dafür nur eines ein: Renaissance, und wir können uns kaum denken, daß ihm und seiner Zeit dieser Begriff noch ganz fremd war. Wir würden ihn schon einen Renaissancedichter nennen, wenn wir auch nichts weiter von ihm hätten als die zwei herrlichen Canzonen L'Allegro und Il Penseroso, die er als ganz junger Mensch dichtete. Darnach hielt er sich in Italien auf (1637 bis 40), besuchte in Florenz Galilei, der über alles den Ariost verehrte, und in Neapel den Marchese Manso, den Kommentator Tassos, der den Dichter noch persönlich gekannt hatte. Nach England zurückgekehrt, veröffentlicht er lateinische Streitschriften und versendet epistolae familiares an seine Freunde in allen Gegenden Europas**). Er behält Abschriften davon, in der Voraussicht, sie einmal gesammelt herauszugeben, wie einst Cicero und Petrarca taten. Endlich, im hohen Alter dichtet er sein Epos, immer im Hinblick auf Dante und Ariost, „italienisch in der Disposition der Worte" (Samuel Johnson), und in einem Versmaße, das in Italien hundert Jahre früher aufgekommen, und das in England schnell beliebt geworden war, aber immer noch als etwas fremdartiges (außer im Drama) empfunden wurde.

Es liegt nahe, in Miltons theoretischen Schriften nach den Grundlagen dieser Bildung zu suchen, nach seinen eigenen Gedanken über das, was wir heute italienische Renaissance nennen.

*) Sie haben frühzeitig darüber theoretisiert. Ein ausgezeichneter Humanist, der Lehrer und spätere Vertraute der Königin Elisabeth, Roger Ascham († 1568), schrieb ein pädagogisches Lehrbuch: The Schoolmaster, das zuerst 1570 und dann sehr oft wieder herausgegeben worden ist. Am Schluß des ersten Buches eifert er heftig gegen die Gewöhnung der jungen Engländer, die ihre Ausbildung durch eine italienische Reise abschlossen: If some yet do not well understand what is an *Englishman Italianated*, I will plainly tell him u. s. w.

**) Epistolarum familiarium liber unus, Opera Latina p. 321 der unten genannten Ausgabe.

Aber in dem ganzen Umfange seines Werkes*) findet sich nur eine einzige Sache, die uns hier berühren kann. Eine Zeitlang seit seiner Rückkehr aus Italien hielt er eine Schule für junge Leute, über deren Unterricht er sich in einem Programm in Form eines Briefes ausspricht, dem eine kleine lateinische Elementargrammatik angehängt ist**). Die jungen Engländer, heißt es darin, sollen sich in der Aussprache die Italiener zum Muster nehmen; diese sprechen alles deutlich, wogegen die Engländer das meiste verschlucken, weil sie ihre Lippen nicht ordentlich gebrauchen. Das kommt von dem Unterschiede des Klimas; wer unter einem rauhen Himmelsstrich lebt, wird von der Natur daran gewöhnt, seinen Mund nicht zu weit zu öffnen. Mit dieser ergötzlichen Anwendung der Lehre von dem physischen Milieu hat Milton seine Zeit um hundert Jahre überholt und sich in die Nähe von Winckelmann und Herder gestellt. Hiernach möchte man eigentümliche Beobachtungen erwarten über die italienische Sprache und die Perioden ihrer Literatur. Aber dergleichen fehlt. Milton spricht immer nur von Italienern oder Florentinern, und er macht keine Einschnitte, weder vor noch nach Dante und Petrarca. Ihm scheint also nur soweit an dieser Literatur zu liegen, als sie ihn als Dichter angeht. Für eine historische Betrachtung dieser Dinge ist der Sinn jetzt noch nicht aufgegangen.

Hundert Jahre später lebt ein unvergleichlicher Literaturkritiker, der auch die Fähigkeit hat, sich in den Unterschied der Zeiten hineinzudenken, und der durch die Art seiner Arbeit darauf hingewiesen wird, Perioden zu unterscheiden: Samuel Johnson (1709 bis 84). Sein Leben Miltons ist die schönste Monographie über einen Dichter der Vergangenheit, die es gibt***). Bei Milton, Cowley, Dryden, Pope berücksichtigt er eingehend ganz verschiedene Epochen der italienischen Literatur, nicht bloß als Kunst-

*) A complete collection of the historical, political and miscellaneous works of John Milton. In three volumes. Amsterd. 1698.

**) Of education. To Master Samuel Hartlib.

***) The lives of the most eminent English Poets, 1783.

richter, sondern auch mit dem Blicke für das Historische. Er bedient sich dabei immer nur der Ausdrücke Tuscan oder Italian style, race, imitation u. s. w. Seinen Lebensjahren nach hätte er revival und auch wohl renaissance kennen können, aber er gebraucht sie nicht.

Bald nachher erscheint das angesehene Werk von Roscoe über Lorenzo de' Medici, welches zahlreiche Auflagen erlebt hat und eine Vorratskammer für viele geworden ist, die im vergangenen Jahrhundert über die Renaissance geschrieben haben*). Das neunte Kapitel (Progress of the arts) beginnt er mit der herkömmlichen Aufzählung Cimabues, Giottos und der Bildhauer von Pisa nach Vasari und Baldinucci; d'Agincourt kennt er noch nicht und benutzt ihn auch später nicht. Zum Zeugnis dessen, daß Literatur und Kunst gleichzeitig wachsen oder fallen, führt er aus Baldinucci eine Briefstelle des Enea Silvio an: Post Petrarcham emerserunt literae, post Joctum surrexere pictorum manus; utraque ad summam videmus artem pervenisse. Das ist also die weitere — italienische — Auffassung des Renaissancebegriffs, die Giotto mit einschließt. Und vor Ghiberti, Donatello und Masaccio, mit denen unsre heutige Frührenaissance beginnt, wird kein Einschnitt gemacht. Darnach entwickelt er die Gründe des revival in Italy. Wie die antiken Schriftwerke die Liebe zur Literatur geweckt hätten, so sei der Sinn für die Kunst durch den Anblick von Ruinen und Statuen neu aufgegangen. Dazu sei in Florenz die Freiheit gekommen, wofür er sich auf den Satz von Mengs beruft: der Freie kann alles. Was den historischen Stoff betrifft, so ist von der Kunst viel weniger die Rede als von Literatur und Wissenschaft, und weder hier noch dort — wo doch der Ausblick bis Michelangelo und Raffael reicht — wird das Wort Renaissance gebraucht.

Dann ist das Wort, in seiner französischen Urform oder in englischer Umformung, im Laufe des 19. Jahrhunderts von eng-

*) The life of Lorenzo de' Medici, 1796. Weniger gehaltvoll The life and pontificate of Leo the Tenth, zuerst 1805, dann ebenfalls öfter erschienen.

lischen Schriftstellern aufgenommen worden. Die einzelnen Stationen zu verfolgen hat für uns kein Interesse. John Ruskin, bekanntlich ein erklärter Gegner der Renaissancekunst, verwendet das Wort zuerst in einem Jugendwerke (The stones of Venice 1851/3) in dem weiteren, allgemeinen Sinne. Etwas früher also, als es die deutschen Schriftsteller in diesem Umfange gebraucht haben. Er hat aber auf sie keinen Einfluß gehabt, denn er ist unter uns erst spät bekannt geworden, viel später als Carlyle. Erst seit neuester Zeit gilt er in manchen Kreisen als Apostel der Deutschen. Gewiß nicht zum Vorteil unserer Kunstbildung!

XV. Die Rezeption des Renaissancebegriffs in Deutschland.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unterrichtete sich das große Publikum der Kunstliebhaber in Frankreich aus einem kurzgefaßten Regelbuche, das auch in der deutschen Literatur lange in Ansehen stand: Les beaux-arts reduits à un même principe, 1746, von Batteux. Es behandelt Poesie, Malerei, Musik und Tanz nach dem einschmeichelnden Prinzip: Tout s'y reduit au goût du vrai, du simple, au goût de la nature, parée de ses grâces, sans la moindre affectation. Der deutsche Batteux heißt Sulzer. Er war Schweizer von Geburt, seit 1747 Professor in Berlin und starb 1779. Seine „Allgemeine Theorie der schönen Künste", ausführlicher und gelehrter, auch etwas weniger seicht als das französische Vorbild, hatte bis in das 19. Jahrhundert hinein Geltung, weil es das einzige Werk seiner Art war; noch 1792 bis 94 erlebte es eine letzte Auflage. Einige Bemerkungen über Baukunst und Bildhauerkunst geben uns eine Vorahnung von dem, was wir heute Renaissance nennen. Der gute Geschmack ist der griechisch-italienische, dem der gotische entgegengesetzt wird. Der erste, der ihn in der neueren Zeit gehabt hat, ist Brunelleschi. Die Kirche S. Miniato ist schon einigermaßen gut, wegen ihrer Rundbögen. Auch der Baumeister der Loggia dei Lanzi ging von Winkeln zu Rundbögen über. Ganz abfällig werden die gotischen Kirchen beurteilt, ausführlich die Säulenordnungen behandelt. Die „Wiederherstellung" der Bildhauerkunst erfolgte durch Ghiberti u. s. w. bis auf Michelangelo und Schlüter, doch haben sie die Griechen nicht erreicht.

Die wissenschaftliche Bearbeitung der italienischen Kunstgeschichte beginnt in Deutschland mit Rumohrs „Italienischen Forschungen" (1827).

Bis auf diese Zeit steht als Kenner der italienischen Kunst, und nicht bloß als Liebhaber, Goethe ganz außer Vergleich da. Demnächst kommen die Kunstbetrachtungen der Brüder Schlegel, namentlich im „Athenäum" (seit 1798). Goethe zuerst sucht hinter den herkömmlichen Formeln noch etwas anderes: die Gegenwart der Dinge in einer bestimmten Zeit; er faßt auf mit dem Sinne für das Historische. Man braucht nur an seine Aufsätze über Mantegna, Lionardo da Vinci, die Venezianer zu denken. Aber Florenz hatte er nur flüchtig berührt, „eine ganz neue, mir unbekannte Welt, an der ich nicht verweilen will." In Rom blieb er am längsten, und es zog ihn immer wieder dahin zurück. So hat er von der toskanischen Frühkunst keinen Begriff bekommen können, und erst in späteren Jahren nahm er von den Fresken des Camposanto in Pisa aus Lasinios Abbildungen mit lebhaftem Interesse Kenntnis. Auch die Romantische Schule hatte zu der älteren italienischen Kunst kein Verhältnis; wir sahen das schon bei Frau von Staël. Man wollte das Vollendete: Raffael, Michelangelo, Correggio, höchstens noch das, was zu Raffael hinführte. Auf diese Weise sind unter den „Primitiven" (wie man jetzt herablassend sagt) am frühesten die Umbrier bei uns populär geworden. Diese Beschränkung auf das Cinquecento geht durch die ganze Reise- und Briefliteratur der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, und es kommt uns heute beinahe merkwürdig vor, wie fest da schon sehr früh die Striche in diesem kleinen Umkreise gezeichnet sind. Hierfür nur ein Beispiel. Unter den Reiseeindrücken, die der junge Jacobi in Begleitung des Grafen Friedrich Leopold von Stolberg gesammelt hat*), finden sich manche Gedanken über Raffael und Michelangelo oder über Correggio und die Caracci, die man noch heute in einem populären Buche abdrucken könnte, ohne daß es dem Leser zum Bewußtsein kommen würde, daß sie über hundert Jahre alt sind.

Diese Bemerkungen waren nötig, weil sie uns zeigen, warum man von diesem Literaturkreise aus nicht zu dem Begriffe einer

*) Briefe aus der Schweiz und Italien von Georg Arnold Jacobi (dem Sohne von Friedrich Heinrich) 1796.

Renaissance gelangen konnte. Das war erst möglich durch das wissenschaftliche Studium der älteren italienischen Kunst, und Rumohr, der zuerst diesen Weg betritt, lehnt den Ausdruck Renaissance ab! Den Historiker Ranke haben seine Studien wiederholt auf das Gebiet geführt, das man seit Jakob Burckhardt das Zeitalter der Renaissance nennt. Wir werden bald sehen, wie er sich mit diesem Begriffe abfindet, ohne den Ausdruck zu gebrauchen. Und viel später noch, nach dem Erscheinen von Burckhardts Cicerone, bearbeitet ein historischer Spezialforscher einen Teil dieses Gebiets in größter Ausführlichkeit: in seinem dreibändigen Werke steht kein Wort von Renaissance; er weiß es garnicht anders, als daß er sich im „späteren Mittelalter" befindet.*)

Die Einführung des Ausdrucks erfolgt, wie in Frankreich, zunächst durch die Architekten, aber sehr allmählich. Er findet sich seit 1840 gelegentlich bei Architekten und einzelnen Kunstschriftstellern, jedoch nur zur Bezeichnung des Vorkommens von antikisierenden oder italienischen Architekturformen und Ornamenten, zum Beispiel an gotischen Bauwerken, hauptsächlich in Frankreich, noch nicht aber als Kategorie in der kunstgeschichtlichen Periodisierung. Die verbreiteten Handbücher von Kugler kennen keine Periode der italienischen Renaissance. Das ändert sich erst mit dem Erscheinen von Burckhardts Cicerone (1855). Von da an zieht der Ausdruck in seinen beiden Bedeutungen in die kunstgeschichtliche Darstellung ein. Wir haben nun diesen Hergang im einzelnen zu verfolgen.

*) Georg Voigt, Enea Silvio de' Piccolomini, 1856—63.

XVI. Rumohrs Italienische Forschungen.

Karl Friedrich von Rumohr (1785 bis 1843) war ein Künstler, kein Mann der Wissenschaft, aber sein anspruchsloses kleines Werk ist von einer Tiefe der Auffassung und von einer Schärfe der Beweisführung, daß wir sagen dürfen: bis auf ihn ist ein gleich wertvolles Buch über die italienische Kunst nicht geschrieben worden. Die ersten beiden Bände der „Italienischen Forschungen" erschienen 1827, der dritte, über die umbro-florentinische Entwicklung Raffaels, 1831. Der zweite Band ist der wichtigste. Er enthält unter anderem den Entwurf einer Geschichte der umbrisch-toskanischen Kunstschulen für das 15. Jahrhundert (Nr. 13, S. 210 bis 383), der uns neben einigen verfehlten Theorien (Perugino und Taddeo di Bartolo) die kritisch gesicherten Grundlagen für die florentinische Frührenaissance gegeben hat. Also gerade das, was nötig war, wie wir früher gesehen haben. Bisher hatte man sich mit der vollendeten Kunst beschäftigt und war den Anfangsstufen, die nicht das gleiche Vergnügen gewähren konnten, ferngeblieben.

Rumohr kennt das vollständige Werk von d'Agincourt, er benutzt es und zitiert es an vielen Stellen. Aber den Ausdruck Renaissance nimmt er nicht an! Er braucht ihn nicht. Was er sagen will, glaubt er auch ohne ihn sagen zu können. Wer daraufhin seine Beschreibung der Baptisteriumspforten, für die erst er uns die Augen geöffnet hat, lesen will, wird ihm wohl recht geben. Auch seine Beobachtungen über Lionardo als Neuerer (S. 305) sind beachtenswert. Er bemerkt ferner das Eindringen der Renaissanceformen in die Gotik, aber er drückt es anders aus: Die Bauart, deren erste Anregung Brunellesco beigemessen

wird (S. 410) oder gotische Bildabteilungen mit Brunelleschischen Verzierungen (S. 318). Wie er sich über das Allgemeine der Erscheinung ausspricht, zeigen andere Stellen: (S. 393) Die Bekanntschaft mit den antiken Kunstgestaltungen war durch das ganze dunkle Mittelalter vorhanden, aber erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts gedieh sie zur entschiedenen, ihrer selbst deutlich sich bewußten Bestrebung. (S. 390) Raffaels freie Behandlung der Mythologie ist künstlerisch die richtige. (S. 395) Die Paduaner nahmen das Habituelle antiker Denkmäler, den Stil, die Florentiner Fabel und Allegorie, zum Beispiel Sandro Botticelli. Dies Verlangen nach Mythologie leuchtet schon im Mittelalter auf.

XVII. Ranke.

Im Jahre 1824 erschien Rankes berühmtes Erstlingswerk, das „bloß zeigen will, wie es eigentlich gewesen": „Geschichten der romanischen und der germanischen Völker von 1494 bis 1514". Also was in und um Italien geschah in dem wichtigen Zeitraum vom Einbruch Karls VIII. bis zum Auftreten Königs Franz I., darüber belehrt uns hier in den kürzesten Zügen eine völlig einzige Vertrautheit mit den Quellen und ihrem Untergrunde, dem Zeitgeist. Seltsamer Weise hat dies wunderbare Buch es zu keiner neuen Auflage gebracht, bis es 1874 in die Sämtlichen Werke (Band 33 und 34) aufgenommen wurde. Es muß also in den fünfzig Jahren sehr wenig gelesen worden sein! Die in zahlreichen Auflagen erschienene Geschichte der Päpste wurde zuerst 1834 veröffentlicht, und 1837 noch eine Akademieabhandlung: „Zur Geschichte der italienischen Poesie", worin Ariost, der Ranke viel beschäftigt hat, als der eigentliche Renaissancedichter, wenn irgend einer diesen Namen verdient, klar und fest umschrieben wird (Werke, Band 51 und 52). Das Wort Renaissance gebraucht Ranke freilich hier ebensowenig, wie in den beiden Hauptwerken, und auch in den späteren Auflagen, als der Ausdruck längst in Aufnahme gekommen war, fand er sich nicht veranlaßt, nach dieser Seite hin etwas zu ändern.

Wir geben zunächst zwei längere Auszüge aus der Geschichte der romanischen und der germanischen Völker.

(S. 143 der zweiten Auflage, als König Friedrich III. durch Ferdinand den Katholischen und Ludwig XIII. 1501 Neapels beraubt wurde) Durch die Aragonesen in Neapel und die Sforza in Mailand „ist es den Italienern geglückt, was ihnen nur selten geschehen, daß sie eine Zeitlang von dem Einfluß fremder Nationen

frei blieben. Wurde Franz Sforza nicht Herr der Lombardei, so wurden es die Franzosen; gab Alfonso nicht seinem unechten Sohn (Ferrante) Neapel, so zog schon damals ein spanischer Unterkönig ein. Durch ihre selbständige Aufstellung wurde es möglich, daß die Italiener, frei von fremdem Einfluß, innerlich beständig in Bewegung und Wetteifer, in einigermaßen beschränktem Gesichtskreis ihre geistige Kraft zu einer Vollendung entwickelten, welche den germanisch-romanischen Nationen immer als eine höchste Stufe der Bildung erschienen ist, die sie bis jetzt erreicht haben. Sie erkennen an, daß alle neuere Wissenschaft und Kunst in dieser Zeit wurzelt." Das ist gewiß klug und ohne jede Überschwenglichkeit gesagt! Nun entzweien sich die beiden Häuser; eins ruft die Franzosen, das andere die Spanier. Die Gerufenen vernichteten beide.

(„Moralische Betrachtung" S. 263, als 1511 Julius II. gegen die Franzosen die Spanier und die Schweizer zu Hilfe rief) „In dieser Lage kann man nicht sagen, daß es unmöglich, aber man muß bekennen, daß es für Italien sehr schwer war, von den fremden Nationen wieder unabhängig zu werden. Es liegt fern von mir, über die Gesinnung eines ganzen Volkes urteilen zu wollen, von welchem damals Belehrung und Antrieb über ganz Europa ausging. Niemand kann sagen, daß es unheilbar krank gewesen, aber es ist gewiß, daß es an großen Gebrechen litt." Nach dieser gewiß recht kühlen und vorsichtigen Bewertung der „Kultur der Renaissance" wird S. 265 wiederholt, daß nur der Anschluß an den französischen oder an den spanischen Einfluß zur Wahl stand. Damit hänge sogar der Zustand der Literatur zusammen. Kurz vor und zu dieser Zeit habe es vier Heldengedichte gegeben: Ciriffo von Luca Pulci, Morgante von Luigi Pulci, und die beiden Orlando Bojardos und Arioſts in Ferrara. Dann folgen zwei inhaltreiche Sätze, die später weiter ausgeführt sind: „Ciriffo fällt in den Kreuzzug Ludwigs des Heiligen, die andern handeln von den Paladinen Karls des Großen. Sie preisen vornehmlich französische Helden, sie haben mehr die Kriege der Spanier gegen die Sarazenen zum Vorbild als ihre eigenen

Kriege. Hatte der Stoff dieser Gedichte eine Wirkung in der Nation, so konnte sie nur gegen den Gemeingeist derselben gerichtet sein."

Im ersten Buch der Geschichte der Päpste, im zweiten Kapitel, trägt ein längerer Abschnitt die Überschrift „Geistige Richtung". Ins Auge gefaßt wird die Zeit Julius II. und Leos X. Die Verweltlichung der geistlichen Dinge wird beklagt, aber ohne sie hätte „der menschliche Geist eine seiner eigentümlichsten, folgenreichsten Richtungen schwerlich ergreifen können". Die „phantastische und der Realität der Dinge nicht entsprechende Weltansicht" des Mittelalters konnte auf die Dauer nicht aufrecht erhalten werden; die Kirche „ließ dem Geiste die Freiheit einer neuen, nach einer ganz anderen Seite hin gerichteten Entwickelung". Der früher „eng begrenzte Horizont" wurde durchbrochen durch „die erneuerte Kenntnis des Altertums". Auch das Mittelalter kannte die Alten, aber die Art, wie die Araber den Aristoteles behandelten, übersetzten, „theosophierten", bewirkte, daß gerade sie „zur Bildung jener phantastischen Weltansicht vorzüglich beitrugen. Die Italiener dagegen lasen und lernten". Sie wollten aus den alten Schriftstellern Wissenschaft gewinnen, konnten das aber nur in sehr unvollkommener Weise. Man ahmte die Sprache der Römer nach. Aber auch dabei konnte man nicht stehen bleiben. „Soweit man diese unmittelbare Nachahmung der Alten in ihrer Sprache auch trieb, so konnte man damit doch nicht das gesamte Gebiet des Geistes umfassen". So kam man dazu, die alten Muster auf das Italienische wirken zu lassen, das gerade damals „zu einer allgemein gültigen Ausbildung gelangte". Bembos italienische Prosa richtet sich nach der lateinischen. Aber „nicht da war man glücklich, wo man sich sehr eng an die Alten anschloß": die Rosmunda und die Bienen Rucellais, die Komödien Bibbienas und Machiavellis. „Wie könnte man überhaupt mit Nachahmung ausreichen? Es gibt eine Wirkung der Muster, der großen Werke, aber sie ist eine Wirkung des Geistes auf den Geist. Heutzutage kommen wir alle überein, daß die schöne Form erziehen, bilden, erwecken

ſoll; unterjochen darf ſie nicht." Und damit iſt Ranke wieder bei dem romantiſchen Epos Arioſts angelangt, dem Gipfelpunkt der Renaiſſancepoeſie. „Die merkwürdigſte Hervorbringung mußte es geben, wenn ein den Beſtrebungen der damaligen Zeit teilhafter Genius ſich in einem Werke verſuchte, wo Stoff und Form vom Altertum abwich und nur die innerliche Wirkung desſelben hervortreten konnte."

Weiterhin erhalten wir folgende prächtige Skizze der „Hochrenaiſſance": „Wenige Zeiten ſind für die reine Schönheit der Form empfänglich; nur die begünſtigtſten, glücklichſten Perioden bringen ſie hervor. Das Ende des fünfzehnten, der Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts war eine ſolche. Wie könnte ich die Fülle von Kunſtbeſtreben und Kunſtübung, die darin lebte, auch nur im Umriß andeuten? Man kann kühnlich ſagen, daß alles das Schöne, was in neueren Zeiten Architektur, Bildhauerkunſt und Malerei hervorgebracht haben, in dieſe kurze Epoche fällt. Es war die Tendenz derſelben, nicht im Räſonnement, ſondern in der Praxis und Ausübung. Man lebte und webte darin. Ich möchte ſagen: die Feſtung, die der Fürſt dem Feinde gegenüber errichtet, die Note, die der Philologe an den Rand ſeines Autors ſchreibt, haben etwas gemeinſchaftliches. Einen ſtrengen und ſchönen Grundzug haben alle Hervorbringungen dieſer Zeit."

Aber indem Poeſie und Kunſt die kirchlichen Elemente ergriffen, ließen ſie deren Inhalt nicht unangetaſtet. „Früher hatte an allen Werken der Maler und Bildner die Religion ſoviel Anteil als die Kunſt. Seit die Kunſt von dem Hauche der Antike berührt worden, löſte ſie ſich ab von den Banden der Glaubensvorſtellungen. Wir können wahrnehmen, wie dies ſelbſt in Raffael von Jahr zu Jahr entſchieden mehr der Fall iſt. Man mag dies tadeln, wenn man will; aber es ſcheint faſt, das profane Element gehörte mit dazu, um die Blüte der Entwickelung hervorzubringen."

Aus dem Folgenden, bis zum Verfall dieſes Lebens durch die Ausſchreitungen der Humaniſten, heben wir nur noch wenige Sätze hervor.

„War es nicht sehr bedeutend, daß ein Papst selbst unternahm, die ehrwürdige Petersbasilika, in der jede Stätte geheiligt war, niederzureißen und an ihrer Stelle einen Tempel in den Maßen des Altertums zu errichten? Bramante wollte den kühnen Gedanken ins Werk setzen, ein Nachbild des Pantheon in seiner ganzen Größe auf kolossalen Säulen in die Luft zu erheben." „Bei S. Pietro in Montorio baute Bramante über dem Blute des Märtyrers eine Kapelle in der heitern und leichten Form eines Peripteros. Liegt nun hierin ein Widerspruch, so stellte er sich zugleich in diesem gesamten Leben und Wesen dar." — „Mitten in dieser Fülle von Bestrebung und Hervorbringung, von Geist und Kunst, im Genuß der weltlichen Entwickelung der höchsten geistlichen Würde lebte nun Leo X. Man hat ihm die Ehre streitig machen wollen, daß er diesem Zeitalter den Namen gibt, und sein Verdienst mag es so sehr nicht sein. Allein er war nun der Glückliche."

Hier halten wir inne. Die knappen Auszüge geben uns einen lebendigen Begriff des Zeitalters, eine Vorstellung von ungewöhnlicher Klarheit mit ganz gewöhnlichen Worten. Wie sticht das ab gegen die ungezügelten Tiraden Michelets! Dabei muß man sich vergegenwärtigen, daß Ranke jetzt — in den späteren Auflagen — die ganze Literatur über die Renaissance von d'Agincourt bis Burckhardt kannte. Das Wort Renaissance hat er nicht aufgenommen.

XVIII. Gelegentliches Vorkommen des Ausdrucks Renaissance.

Die folgende Übersicht kann nicht vollständig sein, und sie braucht es auch nicht. Daß das Wort Renaissance in einer bestimmten Anwendung zunächst von den Architekten in Gebrauch genommen wurde (S. 121), liegt in der Natur der Sache; es ließe sich aus der Literatur nur mit unverhältnismäßiger Mühe beweisen*). Als Belege genügen schon die gleich zu erwähnenden Reisenotizen Kuglers, da sie hauptsächlich für Architekten gedruckt worden sind, denn die kunsthistorischen Leser waren damals zu zählen. Man wird das Wort in Gottfried Sempers, unseres Renaissancebaumeisters, früheren Schriften voraussetzen, zumal da er von 1826 bis gegen 1830 seine Studien in Paris gemacht hatte. Aber bis auf sein Werk über den Stil (1861/3) findet es sich, wie es scheint, nicht früher als in der Schrift „Die vier Elemente der Baukunst", 1851, und zwar als Bezeichnung der Kunstperiode: Die Skulptur habe „den Irrtum, die Antike weiß zu sehen, in der großen Zeit der Renaissance auf eine Weise verdaut und verarbeitet, daß es schwer ist, das daraus entstandene wahrhaft Große . . . zu ersetzen" (S. 101).

Franz Kugler, seit 1833 Professor an der Kunstakademie in Berlin, berichtet über eine Rheinreise im Kunstblatt von 1841 (wiederholt in den Kleinen Schriften 2, 248) und gebraucht öfter das Wort „Renaissancestil" bei Architekturen des 16. Jahrhunderts, abwechselnd mit „modern", im Gegensatz zum Gotischen: Rathaus in Köln, erzbischöfliche Burg in Koblenz u. s. w. In den Reise-

*) Kunstblatt und Försters Bauzeitung; Museum, Blätter für bildende Kunst u. s. w.

notizen von 1843 ebenda S. 420 wird die Residenz in Würzburg — Rokokoarchitektur, Rokokostil —, das Heidelberger Schloß — mit barocken Elementen, barocker Pracht — besprochen. In den Reisenotizen von 1845 S. 512 heißt es von St. Etienne du Mont in Paris: „ein leichter jubé im barocken Renaissancestil, die Fassade im eigentlichen Renaissancestil, mit einem antikisierenden Halbsäulenportikus." St. Eustache: „gotische Disposition, Formenbildung der Renaissance. Schwerer Stil des Palladio . . . Renaissanceformen".

Jakob Burckhardt hatte seit 1839 in Berlin unter Kuglers und Rankes Leitung studiert und veröffentlichte 1842 sein Erstlingsbuch: „Die Kunstwerke der belgischen Städte". Hier kommen folgende Stilbezeichnungen vor: S. 13 Lüttich, Sainte-Croix: „der Bogenfries außen ist barock." S. 30 Loewen, St. Jacques „mit byzantinischem Turm". S. 41 Antwerpen „Renaissancestil an den Häusern des 16. Jahrhunderts". S. 91 „Italienische Einflüsse" bei den Malern des 16. Jahrhunderts bis Rubens. Hier wird nie von Renaissance gesprochen. Aber bei Memling: „Architektur ist schönste Renaissance". Bei Architekturen wird öfter „Renaissance" und „byzantinisch" gesagt. Das alles sind Einzelheiten. Hierzu kommt noch aus dem Eingang des Buches S. 8 eine wichtige Stelle, worin sich der künftige Großpriester der Renaissance (so nannte ihn später Waagen) ankündigt. Vom Justizpalast in Lüttich heißt es: „Die Säulen völlig in dem Stil gearbeitet, den wir Nordländer sehr unpassend Renaissance nennen. Dieser Name würde wesentlich nur auf Italien passen, wo die von Norden hereingedrungene gotische Bauart es nicht zu einer einzigen klassischen Produktion gebracht hatte, und wo man deshalb über die Wiederbelebung der Antike (welche dort inländisch war, bei uns nicht) sich in der Tat freuen durfte. Im Norden dagegen ist die sogenannte Renaissance nichts anderes als das endliche Durchdringen jenes dekorativ-phantastischen Elements, welches den germanischen Völkern von Anfang an eigen war, aber in den strengen Formen der gotischen Kunst lange gebunden gelegen hatte. Auch nimmt sie die antiken Formen nur im un-

genauesten Sinne an, denn streng aufgefaßt, würden ihr dieselben wieder unbequem werden. Auch sieht sie deshalb kaum von ferne dem Werke eines guten florentinischen Cinquecentisten ähnlich, der nach bestem Wissen und Gewissen die Antike zu reproduzieren glaubt, während er etwas unendlich schöneres Neues schafft." Was hierauf folgt, geht zwar nicht die italienische, sondern die nordische sogenannte Renaissance an, es ist aber für Burckhardts frühe Begabung so bezeichnend, daß es auszugsweise mitgeteilt werden mag. Träger jenes phantastischen Elements in der nordischen Architektur ist die Pflanze. Sie wird in der Spätgotik immer wilder, und „im Anfang des 16. Jahrhunderts stürzt die abgelebte gotische Kunst vor dem Andrang dieses rein dekorativen Prinzips zusammen, indem dasselbe sich an die Antike anschließt". Die Folge lehrt, wie es einer Richtung gehen muß, die von ihren Blüten, dem Ornament, leben will. „Die Nachwelt hat dafür das Wort Rokoko aufgebracht."

Burckhardt war schon in Italien gewesen und hatte als Baseler wohl auch schon von der Renaissancebewegung in Frankreich Kenntnis genommen. Innerhalb der deutschen Literatur ist dies das früheste Beispiel einer Anwendung des Ausdrucks Renaissance auf die Kunstperiode.

Gehen wir noch drei kunstgeschichtliche Handbücher durch, die in der folgenden Zeit viel gebraucht worden sind.

Im zweiten Bande der „Geschichte der deutschen Kunst" von Ernst Förster (1853) wird bei Peter Vischer nichts von Italianismus gesagt, bei Quentin Massys nichts von Renaissance-Zierformen. Unter den niederländischen Manieristen wird Mabuse erwähnt; es wird des Italienischen und Raffaels gedacht (S. 141), aber nichts von den Zierformen gesagt; bei Orley wird von der römischen Schule gesprochen (S. 145), bei Scorel die „italienisierte niederländische Malerei" hervorgehoben und an Raffael und Giulio Romano erinnert (S. 146). Erst bei dem Meister des Todes Mariä (S. 172) fällt an Geräten und Zierraten das Verschwinden der gotischen Formen auf und „das Eintreten eines neuen Geschmacks", der endlich als „Vorliebe für Renaissancearchitektur" bestimmt

wird (S. 173). „Die Architektur der Säulenhalle von sehr verdorbener Renaissance“ (S. 175). Bei dem älteren Holbein heißt es: „Die vorkommenden Bauformen sind noch durchgehends gotisch oder romanisch“ (S. 216). „Im Ornament kämpft die Gotik mit der Renaissance um den Vorrang“ (S. 217). Zu dem Bilde der englischen Königsfamilie von Hans Holbein dem Jüngeren „Eine reiche Renaissancearchitektur bildet den Hintergrund eines Zimmers“ (S. 237). Endlich zu Dürers Triumphwagen und Triumphpforte: „Der Widerstreit zwischen dem überlieferten und angeborenen Naturalismus und dem neuerfundenen und erlernten Antikismus“ (S. 310). Das ist alles an Stilbezeichnungen.

In demselben Jahre (1853) erschien der erste Band der „Künstlerbriefe“ von Ernst Guhl, der zu dem Berliner Kreise (Waagen, Kugler) gehörte und später Professor an der Kunstakademie war. Hier kommt der Ausdruck Renaissance überhaupt nicht vor; er ist, man möchte meinen, geflissentlich vermieden, wenn man die Stellen liest, wo man ihn erwartet. Leon Battista Alberti (S. 18) „kann uns als Repräsentant jenes großen Umschwunges gelten, der die Wiedererweckung des mit einer fast leidenschaftlichen Liebe erfaßten klassischen Altertums in der damaligen Zeit hervorgebracht hat“ — was für ein Umstand! Weiter: Die von Alberti in der Widmung seines Traktats über die Malerei genannten Künstler werden (S. 26), „noch heutzutage als die Heroen der drei bildenden Künste im 15. Jahrhundert betrachtet: Brunelleschi als der Gründer der modernen Architektur; die drei Bildhauer als die größten Meister der wiedererwachenden Skulptur; Masaccio als der Vater der modernen Malerei“. Es war üblich, und auch natürlich, die Jahrhunderte zu zählen, wie es ja auch die Italiener taten, und damit reichte man ziemlich weit. Das Bedürfnis, Quattrocento und Cinquecento durch ein anderes Fremdwort zu ersetzen, empfand man einstweilen noch nicht. Man lese folgende Einleitung zu Lionardo (S. 86): „Indem wir uns den Meistern der Blütezeit des sechzehnten Jahrhunderts zuwenden, tritt uns sogleich L. entgegen, der gleichsam den Übergang der Kunst des fünfzehnten in die des sech-

zehnten verkörpert." Zu Raffael wird (S. 132) von „dem Wiederaufleben der antiken Baukunst im fünfzehnten Jahrhundert" gesprochen. Auch im zweiten Bande (1856) ändert sich das nicht: das Cinquecento ist die „Blütezeit" oder die „erneute Blüte antiker Denk- und Sinnesart", und wie in heutigen Büchern Reformation und Renaissance gegenübergestellt werden, so lesen wir dort: „Die Reformation ist auf dem Gebiete der Religion und der Sittlichkeit, was die Erfolge Raffaels und seiner Zeitgenossen auf dem der schönen Form" (S. XXIX).

Waagen, der mit Burckhardt befreundet war, gab 1862 sein „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen" heraus. Er hätte in der Einleitung zu den deutschen Schulen seit 1500 (1, 194) und ebenso bei den niederländischen Manieristen seit 1530 (S. 289) Gelegenheit gehabt, das Wort Renaissance zu gebrauchen; an der ersten Stelle verlangen wir es beinahe. Aber es ist immer nur von italienischer Art, Kunstweise, Verzerrung und ähnlichem die Rede. Nur eine einzige Stelle in dem ganzen Werke zeigt uns, daß Waagen das Wort überhaupt gekannt hat, und gerade da hätte es entbehrt werden können: Zeichnung der Auferstehung Christi von Dürer in Wien (1, 219) „mit reicher Architektur im Geschmack der Renaissance".

XIX. Die Handbücher von Kugler. Jakob Burckhardt.

Wir haben gesehen, daß nach 1840 das Wort Renaissance gelegentlich, auch von Kugler und Burckhardt, im Sinne der italienischen Architekturform gebraucht wurde, zweimal auch (von Burckhardt und Semper) zur Bezeichnung der Kunstperiode. Wir kommen nun zu den Handbüchern Kuglers, der 1858 starb, drei Jahre nach dem Erscheinen von Burckhardts Cicerone. Die „Geschichte der Baukunst" (seit 1856) geht uns nichts an, da Kugler selbst sie nicht über die Gotik hinausgeführt hat. Die „Geschichte der Malerei" erschien zuerst 1837, das „Handbuch der Kunstgeschichte" 1842. In keinem dieser Bücher hat Kugler das Wort Renaissance gebraucht; in die „Kunstgeschichte" ist es erst nachher durch Burckhardt eingeführt worden. Wie das geschah, wird gleich zu zeigen sein. Zunächst beachten wir die Tatsache, daß Kugler, dieser hervorragende deutsche Kunsthistoriker, den Ausdruck, den er doch kannte und anderwärts brauchte, in seinen Handbüchern abgelehnt hat, daß ihm also eine andere, ältere Terminologie genügte, und es liegt uns daran, zu wissen, wie er dabei verfahren ist.

Über die „Geschichte der Malerei" (1837) können wir kurz hinweggehen. Der zweite Band enthält die Italiener. Die Einteilung ist nach Jahrhunderten gemacht, ohne Stilbezeichnung: Meister des 13. (Cimabue), 14. (Giotto u. s. w.), 15. und 16. Jahrhunderts. Innerhalb der Jahrhunderte wird nach Landschaften geschieden. Die zweite Auflage (1847) besorgte Burckhardt. Sie enthält mancherlei Zusätze und kleine Veränderungen, ist aber im wesentlichen gleich geblieben. Vor allem hat Burckhardt nicht an

einer einzigen Stelle von dem Worte Renaissance Gebrauch gemacht. Die dritte Auflage (von Blomberg 1867) ist so völlig mißraten, daß über ihre Änderungen nichts gesagt zu werden braucht.

Die „Kunstgeschichte" von 1842 ist ohne Frage Kuglers bedeutendstes Werk. Seine systematische Einteilung und Zusammenfassung des Stoffes nach großen Gesichtspunkten war etwas völlig Neues gegenüber der biographisch-katalogischen Aufarbeitung der italienischen Kunsthistoriker, die ihm vorlag. Was zuerst Winckelmann für die Antike durchgeführt hatte, war von den Italienern — vereinzelte Anläufe abgerechnet — noch nicht auf die neuere Kunstgeschichte angewandt worden; erst Rumohrs „Italienische Forschungen" und Schnaases „Niederländische Briefe" zeigten, unmittelbar vor Kugler, diesen Weg. Er war geschulter Architekt, dazu empfindender und dichtender Romantiker, und er hatte Hegel und Schelling noch erlebt. Das alles zusammen führte ihn auf strenge Ordnung, Beachtung des Zusammenhangs der Künste in ihrer Wechselwirkung, Aufsuchung der ideellen Triebkräfte. Er gebraucht häufig das Wort „ästhetisch", aber man kann seine Behandlung darum doch nicht ästhetisch oder philosophisch nennen; sie ist im Grunde ihres Wesens historisch, und nur weil die Darstellung sich meist in großen und allgemeinen Zügen ergeht, bedient sie sich mehr der von den Philosophen geprägten Terminologie, als wir es jetzt gewohnt sind. Dem heutigen Leser wird die kurze und abstrakte Ausdrucksweise vielfach unverständlich sein. Wer aber die Tatsachen, von denen Kugler spricht, soweit kennt, daß er sich bei seinen Worten etwas denken kann, der wird seine Urteile treffend finden und oft genug Gelegenheit haben, die einfache Klarheit seiner Formulierungen zu bewundern. Eins freilich fehlt ihm: das „Interessante" seines jüngeren Freundes Jakob Burckhardt. Das lag nicht in seiner Natur. Kugler bleibt immer der lehrhafte Geist, auch da, wo er sich freier aussprechen kann als in diesem Handbuch. In der Stoffsammlung sind wir heute an einen ganz anderen Reichtum gewöhnt. Im Aufbau bleibt Kugler unübertroffen, und wir dürfen

nicht vergessen, daß er der erste war, der — nicht nur in Deutschland, sondern überhaupt — eine wirkliche Kunstgeschichte geschrieben hat.

Vergegenwärtigen wir uns nun die Einteilung des gesamten Stoffes. Nach den Gegensätzen klassisch-romantisch-modern werden vier Oberabteilungen gebildet: die vorklassische, die klassische, die romantische (auch den Islam mit umfassende) und die moderne Kunst. Die romantische Kunst gliedert sich wieder in vier Unterabteilungen: altchristliche, Kunst des Islams, des romanischen, des germanischen Stils.

Die „Kunst des romanischen Stils" (Kapitel 13) enthält, was Italien betrifft, auch die Architektur von Toskana (S. 434). In bezug auf S. Miniato und das Baptisterium von Florenz heißt es: „Komposition einfacher, Durchbildung reiner und strenger und noch entschiedener der Antike zugewandt als die Bauten von Pisa." Die „bildende Kunst" (S. 501) enthält unter anderen Niccolo Pisano, Cimabue, Duccio. Niccolo erscheint wie ein Wunder, ein Meteor; deutsche Einflüsse (Wechselburg, Freiberg) werden für wahrscheinlich gehalten!

Die „Kunst des germanischen Stils" (Kapitel 14) enthält auch die gotische Architektur Italiens (S. 572), zum Beispiel die Loggia dei Lanzi: „edle, würdige Verhältnisse, obwohl die Pfeilerformation noch florentinisch schwer ist." Ferner an bildenden Künstlern Giovanni Pisano und die giottesken Maler. Diese Abteilung (III, 4) geht bis zum Jahre 1400.

Was die Ausdrücke romantisch, romanisch, germanisch betrifft, so wird sich mancher von uns erinnern, daß noch in den fünfziger und sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die älteren Architekten von den „romantischen" Stilen sprachen, im Gegensatz zu allem, was antik war. Dem schließt sich also Kugler an, der ferner in bezug auf „romanisch" bemerkt, er wolle so sagen statt „byzantinisch", was bis dahin allgemein gebraucht worden sei, aber zur Verwirrung der Begriffe führen müsse (S. 416 Anmerkung). In der dritten Auflage (1858) änderte er die „romantische Kunst" in die „Kunst des occidentalischen Mittel-

alters" und ersetzte den seit den Befreiungskriegen mit Vorliebe gebrauchten „germanischen" Stil durch den „gotischen". Allerdings, heißt es darüber in einer Anmerkung (S. 3 des zweiten Bandes), sei das altübliche „gotisch" nichtssagend, weil ursprünglich von antikisierenden Italienern im tadelnden Sinne für die barbarische Bauweise des Nordens gebraucht, aber das in neuerer Zeit dafür aufgekommene „germanisch" sei unpassend, denn der Stil sei nicht deutsch. Diese Umnennung geschah mit Rücksicht auf die Untersuchungen des jetzt längst vergessenen Franz Mertens in Berlin (1807 bis 1897), und erst nach reiflicher Überlegung. Kugler hatte mit dem etwas wunderlichen Manne, der in ihm seinen persönlichen Gegner sah, eine lange Polemik gehabt. In diesem Punkte erkannte er nun den Wert seiner Arbeiten willig an. Mertens hat das Verdienst, mit zuerst in Deutschland nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, daß die Gotik, die germanische Kunst der Romantiker, aus Frankreich stammt*).

Man sieht, mit welcher Sorgfalt Kugler Fragen der Terminologie geprüft hat. Die Oberabteilung „Moderne Kunst" (IV) behielt er bei. Er hat sie nicht durch „Renaissance" ersetzt. Sie enthält für Italien Quattrocento, Cinquecento und alles übrige bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Die Anfangspunkte werden bei den drei Künsten jedesmal scharf hervorgehoben (S. 628, 650, 666), und statt Renaissance ist überall Modern gesagt.

Soweit die Einteilung. Ehe wir uns der Auffassung Kuglers zuwenden, bedarf es noch einiger Bemerkungen über die Auflagen der „Kunstgeschichte".

*) Paris baugeschichtlich im Mittelalter, in Försters Bauzeitung 1843. Kugler hatte schon im Museum von 1835 gesagt, daß der Ursprung des gotischen Stils in Frankreich zu suchen sei (Kleine Schriften 1, 421) und dabei auf Mertens, der gegenwärtig darüber in Frankreich Studien mache, hingewiesen. In der Wissenschaft sei der Patriotismus unhaltbar. Im Kunstblatt von 1851 verurteilt er die „Chronographischen Tafeln" von Mertens, fügt aber hinzu, er werde auf dessen Untersuchungen in der dritten Auflage seines Handbuchs Rücksicht nehmen (Kleine Schriften 2, 663). So steht nun dort also „gotisch" statt „germanisch".

Die zweite Auflage erschien 1848, „mit Zusätzen" von Burckhardt, die dieser selbst auf ein Zehntel des Ganzen angibt. Kugler spricht in der Vorrede von „sehr umfassenden Bereicherungen"; da er selbst „an dieser Arbeit durch anderweitige Verhältnisse verhindert gewesen, so habe sein Freund Burckhardt ihre Durchführung übernommen". Hiernach läßt sich von vornherein annehmen, daß in der modernen Abteilung (IV), auf die es uns hauptsächlich ankommt, so gut wie alles Neue von Burckhardt, kaum noch etwas von Kugler ist. In der Tat fällt auf, daß sich die Zusätze meistens glatt herausschälen lassen, und daß nur selten in die ältere Fassung eingegriffen ist. Diese Fassung enthält ferner mancherlei, was Burckhardt unangetastet gelassen hat, wiewohl er am wenigsten damit übereinstimmen konnte; so, um nur eins anzuführen, die überschwängliche Schätzung Correggios bei Kugler. In der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, also der heute so genannten Renaissance, hat Burckhardt wenig oder nichts an dem, was bei Kugler stand, geändert. Desto reichlicher sind seine Erweiterungen da, wo das Eindringen der italienischen Formen in die außeritalienische Kunst (im 16. Jahrhundert) geschildert wird, und hier zuerst bedient er sich des Ausdrucks Renaissance.

Von der dritten, „gänzlich umgearbeiteten" Auflage seines Handbuchs konnte Kugler den ersten Band (Orient, klassisches Altertum, altchristliche und muhammedanische Kunst) noch selbst herausgeben (1856). Nach seinem Tode, im März 1858, fand sich das Manuskript des zweiten Bandes bis auf den Schluß der Gotik fertig vor, und die Verlagshandlung beauftragte Lübke und Burckhardt mit der Vollendung des Werkes. Lübke schrieb die letzte Periode der gotischen Architektur, Burckhardt alles übrige. Dieser begnügte sich jedoch mit einer „Überarbeitung" der zweiten Auflage, „da die vorgefundenen handschriftlichen Vorarbeiten sich auf sehr weniges beschränkten" (S. 452). Obwohl Burckhardt inzwischen seinen Cicerone herausgegeben hatte (1855), so entschloß er sich doch nicht, sein System der Früh- und Hochrenaissance in die italienische Architekturgeschichte des Handbuchs hinein-

zuarbeiten, sondern er beschränkte sich auf einige größere Zusätze, die im ganzen zwanzig Seiten betragen mögen, und in denen auch mehrfach von der Renaissance die Rede ist. Der zweite Band erschien 1859.

Eine vierte Auflage hat dann noch Lübke herausgegeben, den zweiten Band 1861, mit vielen Zusätzen, aber mit der früheren Periodisierung und ohne prinzipielle Änderungen.

Im Folgenden geben wir das Wesentliche aus Kuglers Charakterisierung der italienischen (modernen) Architektur in ursprünglicher Fassung (1842), mit den Zusätzen Burckhardts von 1848 und 1859.

15. Kapitel. „Die moderne Architektur bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts" (S. 628—649).

§ 1. „Vorbemerkung". (S. 628).

„Die moderne Architektur beruht auf der Wiederaufnahme der antiken Bauformen, und zwar vorzugsweise der römischen, welche sich der erwachenden historisch-wissenschaftlichen Richtung zunächst darboten und welche mit den Bedürfnissen der neueren Zeit vorzugsweise übereinstimmen mußten, während man mit den Formen der griechischen Architektur erst seit wenigen Jahrzehnten bekannt geworden ist, diese auch, in ihrer einfachen Bestimmtheit, im ganzen ungleich weniger anwendbar sein konnten. Die moderne Architektur steht demnach ziemlich auf gleicher Stufe mit der römischen, d. h. sie entäußerte sich aller Vorzüge, die in der romanischen und in der germanischen (d. i. gotischen) Periode durch das Streben nach einer gesetzmäßig organischen Durchbildung des inneren Raumes, überhaupt des Gewölbes, errungen waren... Wo sie uns in edlerer Ausbildung erscheint, da ist es gleichwohl zumeist nicht eine organisch sich entfaltende Bewegung, die das Ganze durchdringt, sondern eine mehr oder weniger geistreich erdachte, harmonisch gestaltete Dekoration, welche die architektonische Masse bedeckt."

Hierzu macht Burckhardt 1848 (S. 660) einen großen Zusatz zugunsten des modernen Baustils gegenüber dem „spätgermanischen",

also der Spätgotik, wobei schon auf den „Rhythmus der Massen“ in der italienischen Architektur um 1500 hingewiesen, und diese „Richtung der Baukunst eine malerische“ genannt wird. Gewissermaßen eine Vorankündigung des Cicerone. Das Wort Renaissance wird nicht gebraucht.

§ 2. „Die italienische Architektur des 15. Jahrhunderts“ (S. 629).

„Italien erscheint als die Wiege der modernen Architektur; die Werke, welche dort ausgeführt wurden, blieben fast ausschließlich das Vorbild für die Unternehmungen der übrigen Länder. Hier fand sich die größte Anzahl erhaltener Denkmäler des klassischen Altertums; doch nicht bloß dies äußerliche Verhältnis, sondern zugleich das innerliche, daß auch der Geist der Italiener während der gesamten Zeit des Mittelalters eine gewisse Verwandtschaft mit den früheren Bewohnern des Landes bewahrt hatte, war der Grund, daß sie zuerst und mit Entschiedenheit auf die Formen der antiken Architektur eingingen. Diese Sinnesrichtung hatte es namentlich verhindert, daß das germanische (d. i. gotische) Bausystem bei ihnen zu einer klaren Entfaltung gekommen war.“ — — „Die ersten Unternehmungen zur Gestaltung und Ausbildung des modernen Architekturstils im fünfzehnten Jahrhundert bilden die eigentliche Blütezeit. Man bemüht sich mit Selbständigkeit die klassischen Formen aufzufassen und diese mit besonderer Rücksicht auf das von den antiken Gebäuden abweichende Ganze auszubilden, während sich später das Ganze vielmehr dem als unabweisliches Prinzip aufgenommenen antiken System fügen muß. Hätte die moderne Architektur diese Schritte des fünfzehnten Jahrhunderts verfolgt, hätte sie sich nicht durch die Regeln der antiken Schule blenden lassen, so würde sie sich ohne Zweifel zu einer noch eigentümlicheren Schönheit entwickelt haben.“

„Bedeutsam erscheint vorzugsweise die Palastarchitektur dieser Periode. Die architektonischen Massen werden kräftig und großartig zusammengehalten, ohne sie durch eine aufgeklebte Scheinarchitektur zu etwas anderem zu gestalten, als was sie sein sollen;

aber wo die Massen sich in einzelne Teile sondern, an den Öffnungen der Fenster und Türen, entwickelt sich eine bewegte Gliederung, wozu die Formen der antiken Kunst mit Geist und Geschmack verwandt werden. Freilich ist dies nur eine Architektur des Äußeren, doch ist sie mehr als eine müssige Dekoration. Anders verhält es sich mit den kirchlichen Monumenten; hier, wo es vorerst auf eine architektonische Belebung des inneren Raumes ankam, konnten die antiken Vorbilder nicht ausreichen. So sind diese Werke von vornherein weniger bedeutend. Die besseren, die der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, zeigen ein geistreiches Zurückgehen auf die einfache Basilikenform; später erscheinen Gewölbanlagen nach römischer Art, mit massigen, durch Pilaster bekleideten Pfeilern, zumeist auch mit Kuppeln nach der von den Byzantinern erfundenen Weise." Nun folgen S. 631 Brunelleschi, Alberti u. s. w.

An Bologna, womit Kugler S. 636 schließt, reiht Burckhardt 1848 nur eine halbe Seite (668) über die Umgegend von Mailand, den Dom von Como, die Certosa bei Pavia. Sehr viel mehr 1859 (2, 574—576 Oberitalien überhaupt). Dazu ein ganz neues Stück über die „Dekoration" seit dem 15. Jahrhundert (2, 576—580). Das erinnert uns an den Cicerone. Jener Abschnitt über Mailand wird jetzt mit einem Satze eingeleitet, in dem zum erstenmal das Wort Frührenaissance erscheint: „In ganz Oberitalien war der monumentale Geist äußerst rege, und als der neue Stil, ohne Zweifel wesentlich von Florenz aus, dorthin gelangte, wurde er nirgends knechtisch angenommen, sondern ging fast in jeder Stadt eine besondere Verbindung mit jenem Geiste ein. Hier lebt der Typus dieser Frührenaissance bis weit ins 16. Jahrhundert hinein" (2, 574). Endlich wird jetzt die etwas längere Stelle von 1848 über den Dom von Como wieder gestrichen, und dafür kurz mit Burckhardtscher Terminologie gesagt: „In Como vollendete Tommaso Rodari seit 1513 den gotisch begonnenen Dom, indem er das Motiv im Sinne der Renaissance, und zwar schon in fast klassizistischer Weise umdeutete" (2, 575).

Die Behandlung der italienischen Architektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts bei Kugler (§ 3 und 4) ist sehr summarisch und für uns ohne Bedeutung. Burckhardt hat dem nur weniges hinzugefügt. Dagegen hatte das Eindringen der italienischen Formen in die Architektur des Nordens schon früh, als er die Niederlande bereiste, sein Interesse erweckt, und das zeigt sich wieder in den ganz erheblichen Erweiterungen von 1848:

§ 5. „Die moderne Architektur außerhalb Italiens" (S. 645).

Nach Kugler zeigt sich der neue Stil im 15. Jahrhundert in der Behandlungsweise (Flach- und Halbkreisbögen), im 16. in den (antiken) Formen an den Denkmälern des „germanischen" Stils. „Die Aufnahme der antiken Formen erfolgte von Italien aus." Kugler bedauert diese Richtung: „man sollte meinen, daß alle volkstümliche Kraft, soweit es sich um die charaktervolle Gestaltung architektonischer Monumente handelt, von der Erde verschwunden sei (S. 646)*).

An Stelle des Satzes: „Die Aufnahme" bis „aus" gibt Burckhardt 1848 wichtige Erweiterungen (S. 678): „Ein erster Anstoß kam aus Italien auf beinahe unsichtbaren Wegen nach dem Norden**) und brachte hier einen anmutig spielenden Dekorationsstil hervor, welcher sich noch den germanischen Grundformen auf harmlose Weise anschloß, und welchen man den Renaissancestil im engeren Sinne nennen könnte." Hervorgehoben wird der Zusammenhang mit lombardischen und venezianischen Bauten von 1470 bis 1520, auch an die paduanische Dekorationsweise erinnert. „Manches der Art ist barocke Mischung germanischer (1859 gotischer) und moderner Bestandteile, manches aber

*) Hierzu macht Burckhardt nach Kuglers Tode 1859 (2, 592) die Anmerkung: „Wir lassen dieses Urteil stehen, wie es der Verfasser im Jahre 1841 niederschrieb; von seinen später besseren Hoffnungen hat er selber noch Zeugnis gegeben."

**) Eine Anmerkung Burckhardts von 1848 über „die beiden ältesten Beispiele einer Dekoration im sogenannten Renaissancestil in Frankreich und in Deutschland", mit Berufung auf Mertens, Prag u. s. w. in Försters Bauzeitung von 1845.

auch von höchster Eleganz. Eine zweite, nachhaltigere Einwirkung erfolgte von Italien aus seit jener Epoche u. s. w.", nämlich dem 16. Jahrhundert, und hier tritt wieder der Kuglersche Text ein, der in den oben mitgeteilten Stoßseufzer über die entschwundene Kraft ausgeht. Das paßt nun schon nicht mehr zu Burckhardts Renaissanceauffassung in dem vorangegangenen Einschub. Aber Kuglers Empfindung mußte doch respektiert werden. Zum Ausgleich sollte dann die Anmerkung von 1859 dienen.

Über den neuen Stil in Frankreich spricht sich Burckhardt 1848 ausführlicher aus als Kugler. Sinn und Beurteilung sind etwa gleich, aber es kommen Renaissanceausdrücke hinzu (S. 679): „Für Frankreich ist das Auftreten der Renaissance durch die Eroberungskriege Karls VIII. und seiner Nachfolger in Italien wohl äußerlich zu begründen u. s. w." Fra Giocondo „wagte noch nicht, mit dem vollen italienischen Renaissancestil aufzutreten". S. 680 Der Bogen von Gaillon: „nur das obere Stockwerk mit dem heitersten Renaissanceschmuck belebt". Die Kirche S. Eustache in Paris, die 1845 auch schon Kuglers Interesse auf sich gezogen hatte: — „nur alles in schöne Renaissanceverzierung übersetzt". „Den Übergang aus der Frührenaissance bildet . . . Schloß Chambord u. s. w." — Diese kurze Skizze der französischen Renaissance kann noch heute, abgesehen von der einen Inkonvenienz, ausgezeichnet genannt werden.

In Spanien behandelt Kugler auf einer halben Seite (647) nur den sogenannten klassischen Stil unter Karl V. und Philipp II. Dem stellt Burckhardt 1848 einen neuen Abschnitt über die Frührenaissance voran (S. 681—83): Zwei Gruppen werden unterschieden, „eine unglaublich reiche und prachtvolle Frührenaissance und ein sogenannter klassischer Stil", dessen vollständiger Sieg über die Renaissance erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts fällt. „Der Ursprung jener Renaissance ist ebenso dunkel als der der französischen." Einiges erinnert an Mantegna (Dekoration) und lombardische Bauten, anderes „ganz deutlich an die belgische Renaissance mit ihrem Muschelwerk." „Eines freilich, was die Renaissance überhaupt nur in beschränktem Maße leistet, nämlich

den durchgeführten Organismus der Form, darf man hier weniger suchen als irgendwo, dafür ist aber die spanische Renaissance die kühnste u. s. w." Dann wird 1859 der Satz eingeschoben (2, 598): „Die große Zier- und Prachtlust dieses Stils hat ihm an Ort und Stelle den bezeichnenden Namen Plateresco, d. h. Goldschmiedstil, verschafft." Die Fassung von 1848 fährt fort: „Der Zustand Spaniens unter Ximenes und Karl V. kann ohne diese Bauten nicht vollkommen gewürdigt werden." Es folgt eine Aufzählung von Bauwerken (S. 682), an deren Schluß noch einmal der Stil der Renaissance genannt wird (S. 683). „Allmählich jedoch mußte sie vor dem klassischen Stile weichen, welcher sich von den italienischen Architekten der zweiten Periode aus, nach Spanien verbreitete." Nun macht das oben erwähnte Stück Kuglers aus der ersten Auflage über den klassischen Stil den Abschluß*).

Aus der unten gegebenen Anmerkung geht hervor, daß Kugler sich bis zuletzt noch weiter mit der spanischen Architektur beschäftigt hat. Es ist aber unwahrscheinlich, daß etwas von den Zusätzen der Ausgabe von 1848 von ihm herrühre.

In bezug auf England, die Niederlande und Deutschland ist Kugler sehr kurz (S. 647—649), und Burckhardt 1848 nur wenig ausführlicher. Hervorzuheben ist ein Urteil über den Justizpalast in Lüttich in echt Burckhardtscher Fassung: „obwohl bereits entschieden im Renaissancestil, doch mit einer wahrhaft ägyptischen, anderwärts unerhörten Schwere komponiert" (S. 684). Das erinnert uns an die Reise in Belgien (oben S. 130).

Soviel über die moderne Architektur nach Kugler (1842) und Burckhardt (1848 und 1859). Die „bildende Kunst" (Skulptur und Malerei, innerhalb der einzelnen Kapitel getrennt) braucht uns nicht lange zu beschäftigen. Das 16. Kapitel (Die italienische

*) In einer Anmerkung Burckhardts von 1859 (2, 598) heißt es: „Das Nähere bei Caveda, Gesch. d. Baukunst in Spanien, herausg. v. F. Kugler" [sie erschien 1858]. — „S. 247: Es ist außer allem Zweifel, daß wenigstens siebzig Jahre lang Bauten im gotischen und im Renaissancestil nebeneinander entstanden."

bildende Kunst im 15. Jahrhundert) enthält unsere heutige Frührenaissance*), also den für die Terminologie wichtigsten Abschnitt. Burckhardt hat sowohl hier, wie im 17. Kapitel (Die italienische bildende Kunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts) die Fassungen Kuglers wiederholt und sich gehütet, an irgend einer Stelle das Wort Renaissance zu gebrauchen. Das geschieht auch da nicht, wo von dem Eindringen der italienischen Formen in die Kunst des Nordens die Rede ist (18. Kapitel. Die nordische bildende Kunst), und wo es doch bei Quinten Massys und seinen Nachfolgern in Belgien oder bei Peter Vischer und Holbein in Deutschland nahe gelegen hätte. Es ist aber zu beachten, daß Kuglers Interesse an der modernen Periode verhältnismäßig gering war, daß ferner Burckhardt hier schon vor 1848 seine eigenen Wege ging, daß also an ein Zusammenarbeiten schon damals nicht mehr gedacht werden konnte. Die „Geschichte der Malerei" hatte Kugler dem Freunde übergeben. Das „Handbuch der Kunstgeschichte" lag ihm mehr am Herzen. Hier wurde der Ausweg der „Zusätze" gewählt, und sicherlich auch eine Abrede darüber getroffen, auf welche Partien diese sich beschränken sollten. Zehn Jahre später aber, nachdem Kugler sein Werk selbst wieder in die Hand genommen und doch nicht hatte vollenden können, lag für Burckhardt kein Anlaß vor, mehr daran zu tun, als irgend nötig war. Ein Ausgleich wäre ja auch unmöglich gewesen. Lübke hat dann 1861 aus dem modernen Teil in der vierten Auflage noch etwas mehr zu machen versucht, aber im wesentlichen, und namentlich in bezug auf die Anwendung des Ausdrucks Renaissance, ist alles wie in der dritten Auflage geblieben**).

Daß zwischen Kugler und Burckhardt Auseinandersetzungen

*) Da ihre „renaissancelose" Charakterisierung bei Kugler mir noch heute von Wert zu sein scheint, so habe ich sie in der dritten Beilage auszugsweise mitgeteilt.

**) In eine mit Quatremère de Quincy beginnende Literaturanmerkung Kuglers, die durch alle Auflagen geht, hat er „Burckhardts Cicerone" eingefügt (2, 274).

über die Renaissancefrage stattgefunden haben müssen, liegt auf der Hand. Es scheint sich davon sogar noch ein Niederschlag erhalten zu haben in einer Änderung innerhalb der „Allgemeinen Bemerkungen", die Kugler dem Ganzen der modernen Kunst vorangeschickt hat (S. 623). Hier werden Unterschiede und Abweichungen der modernen Kunst von der des romantischen Zeitalters erörtert. Durch den Realismus geht den bildenden Künsten der Zusammenhang mit der Architektur verloren, die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstgattungen wird zerrissen. Diese Vereinzelung der künstlerischen Interessen hat zur Folge, daß „die Architektur des modernen Zeitalters nur eine untergeordnete Stellung einnimmt; das vorzüglichste Interesse beruht hier auf den Werken der bildenden Künste" (S. 624).

Vor dem letzten Satze ist in die Ausgabe von 1859 (2, 560) ein ganz neues Stück eingefügt, mit Benutzung einzelner Wendungen der älteren Fassung: „So hat man eigentlich *nicht sowohl* von einer modernen Kunst, *als eher* nur von den Künsten des modernen Zeitalters zu sprechen. Die Gotik, welche bisher mit ihren Bau- und Zierformen die Malerei und Skulptur beherbergt und beherrscht hatte, war schon an sich der Ausgelebtheit nahe und paßte nicht mehr zu der veränderten allgemeinen Sinnesrichtung; der Realismus aber, welcher jetzt die Oberhand bekam, ist schlechthin geneigt, sich gegen jede Umgebung und Einrahmung zu isolieren und unabhängig zu erklären. Zugleich jedoch brachte eine große allgemeine, wesentlich von Italien ausgehende Kulturströmung: die *Verehrung des Altertums*, auch die antike Architektur wieder empor, und diese erschien nun als das ewig Neutrale und Weltgültige sowohl gegenüber den beiden anderen Künsten, als in ihren besonderen Aufgaben. Die Größe und Originalität, mit welcher nun die *Renaissance* die antiken Formen handhabt, kann es doch nie vergessen machen*), daß diese zu den architektonischen Massen und Räumlichkeiten, welche

*) Dies wird von Lübke 1861 (2, 232) verwässert, die Renaissance vorteilhafter hingestellt, der Vorbehalt zugunsten der Gotik ist aufgehoben.

der Geist und die Bedürfnisse der Gegenwart erforderten, zumeist nur in einem dekorativen Verhältnis standen, und daß die Dekoration, als ein Äußerliches, nimmer zu einer lebensvollen Kunst führen kann."

Hier wird die „Renaissance" ausdrücklich eingeführt, aber die kritische Einschränkung, welche sie erfährt, entspricht sicherlich nicht der Auffassung Burckhardts. Wenn die Änderung auf ihn allein zurückginge, so würde er sich anders ausgesprochen haben. Zum mindesten wird hier ein Kompromiß anzunehmen sein, dem eine der von ihm erwähnten, wenigen von Kugler hinterlassenen Aufzeichnungen zugrunde liegt.

Vier Jahre früher schon hatte Jakob Burckhardt in seinem berühmten kleinen Buche mit dem bescheidenen Titel „Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens" (1855) den Renaissancebegriff auf die Periodisierung angewendet und damit die Ausdrucksweise, deren wir uns heute bedienen, eingeführt.

Zuerst ein Wort über die späteren Ausgaben, weil hierüber mancherlei Irrtümer umgehen. Das Buch war in einem Baseler Verlage erschienen, unerwartet und überraschend. Es fand in Deutschland bewundernde Anerkennung, es wurde von sachkundigen Beurteilern besprochen, aber es ging nicht. Das Interesse für die ältere Kunst war — abgesehen von der Antike — damals das Eigentum nur ganz kleiner Kreise, und die Kunsthistoriker waren zu zählen. So kauften es hauptsächlich die Architekten, die zum Studium nach Italien gingen. Es dauerte vierzehn Jahre, bis es seine zweite Auflage erlebte. Der Seemannsche Verlag hatte das Werk übernommen, die neue Auflage besorgte mit Burckhardts lebhafter Zustimmung Albert von Zahn, und seine Arbeit war vortrefflich. Irrtümer wurden verbessert, Zusätze in eckige Klammern eingeschlossen. Die Auflage erschien 1869, und schon 1874 (Zahn war inzwischen gestorben) wurde eine neue Auflage nötig. Die weiteren Auflagen, die nun schnell aufeinander folgten, wurden in die Hand Bodes gelegt, dem namentlich die von Burckhardt nur kurz behandelte Plastik der

Frührenaissance ganz neue Aufschlüsse zu verdanken hatte. Wie es nicht anders sein konnte, erhielten die neuen Auflagen in zunehmendem Maße außer den nötigen Berichtigungen auch mehr oder weniger umfängliche Zusätze. So kam es, daß allmählich nicht nur die Burckhardtschen Formulierungen vielfach verändert wurden, was bei der sich ändernden Auffassung der Dinge nicht zu vermeiden war, sondern daß an manchen Stellen der ursprüngliche Burckhardt unter fremden Zutaten geradezu verschüttet wurde. Der Cicerone war nun einmal als Hand- und Reisebuch gedacht und nur durch fortwährende Erneuerung lebensfähig zu erhalten. Auch konnte sich der Kenner immerhin noch zurecht finden, wo ihm daran lag, über einen einzelnen Punkt Burckhardts Meinung festzustellen, und dem größeren Leserkreise ist die Unterscheidung von Meinungen gleichgültig, wenn er nur den Eindruck bekommt, daß ihm das Richtige und Angemessene gesagt wird. Dessen konnte man bei Bodes Zusätzen selbstverständlich sicher sein. Einzelne seiner Mitarbeiter hatten allerdings von der siebenten Auflage (1898) an ihre manchmal recht belanglosen Privatansichten dem Buche anvertraut, aber diese Bestandteile wurden, was kaum beachtet worden ist, in der neunten Auflage (1904) wieder beseitigt. Das geschah durch den verstorbenen Ernst Seemann, der sich der Fortführung des Cicerone mit unablässiger Sorgfalt annahm und der eine Zeitlang auch an eine Revidierung nach rückwärts dachte. Aus solchen Erwägungen ist schließlich ein so gut wie unveränderter Neudruck der ersten Auflage hervorgegangen, ein „Urcicerone" (1907), neben dem die für den wissenschaftlichen Gebrauch bestimmte Bodesche Ausgabe (bis jetzt in zehnter Auflage) weitergeführt worden ist. Fürderhin dürfen also die Eidgenossen nicht klagen, daß dem Andenken ihres Jakob Burckhardt im Reiche eine Unbill geschehe.

In der Architekturabteilung des Cicerone von 1855 finden wir für 15. und 16. Jahrhundert Früh- und Hochrenaissance gesagt. Das bedeutet eine wesentliche Änderung gegen früher. Damals hatte Burckhardt den Ausdruck Renaissance in einem, wie er selbst sagt, engeren Sinne (oben S. 142) auf das Ein-

dringen der italienischen Formen in die außeritalienische Architektur bezogen, gewissermaßen also vom Standpunkt des Nichtitalieners aus gebraucht. Jetzt wird die italienische Architektur von einem bestimmten Zeitpunkte an als Renaissance bezeichnet. Im Anfang des Abschnitts lesen wir: „Die Ursprünge der modernen Baukunst und Dekoration ... heißen in der jetzigen Kunstsprache die Renaissance“ (S. 168). Das ist ein Edikt, denn Sprachgebrauch war es um 1855 noch nicht. Es folgen dann schöne und kurze Worte über „eine mögliche Wiedergeburt der ganzen antiken Architektur“, über den Unterschied des Griechischen und des Römischen, worauf es heißt: „Die Renaissance hatte schon lange gleichsam vor der Tür gewartet; in den romanischen Bauten Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert*) zeigt sich bisweilen eine fast rein antike Detailbildung. Dann war der aus dem Norden eingeführte gotische Stil dazwischen gekommen, scheinbar allerdings eine Störung, aber verbunden mit dem Pfeiler- und Gewölbebau im Großen und daher eine unvergleichliche Schule in mechanischer Beziehung .... und dieses war die Erbschaft, welche die Renaissance übernahm“. Weiterhin: „Wir können zwei Perioden der eigentlichen Renaissance trennen“ und (nach der zweiten Auflage beseitigt): „Es läßt sich voraussehen, daß die Renaissance noch lange in der heutigen Architektur eine große Rolle spielen wird.“ Die „eigentliche“ Renaissance erklärt sich aus dem Gegensatze jener antikisierenden romanischen Periode, die er vorher erwähnte, und der er später einen besonderen Namen gab. In der Skulpturabteilung heißt es schon von Niccolo Pisano: „Sein Stil ist eine verfrühte und deshalb bald wieder erloschene Renaissance“ (S. 563). In der „Geschichte der Renaissance in Italien“, einer systematischen Darstellung der Architekturformen und der Dekoration — einer Behandlung nach Sachen und Gattungen in Winckelmanns Sinne gegenüber der üblichen erzählenden Kunstgeschichte — die 1867 als Fortsetzung der

*) Hier ist nach der zweiten Auflage „in den Fresken Giottos und seiner Schule“ eingeschoben, was doch unrichtig ist. Es sollte eben Giotto in die sogenannte Vorrenaissance einbegriffen werden.

Kuglerschen „Geschichte der Baukunst" erschien, finden wir für jene Kunstübung zuerst den Namen Protorenaissance, der seither neben der Bezeichnung „Vorrenaissance" in Aufnahme gekommen ist.

In demselben Jahre, wie Burckhardts Cicerone, erschien Lübkes „Geschichte der Architektur" in erster Auflage. Sie enthielt gleich damals, unter der Abteilung „Die neuere Baukunst", die Teile: „Die Renaissance in Italien (Frührenaissance, Hochrenaissance, Barockstil)" und „Die Renaissance in den übrigen Ländern". Diese konnte Lübke aus Burckhardts Bearbeitung des Kuglerschen „Handbuchs der Kunstgeschichte" entnehmen; jene aber nicht. Sie brachte erst der Cicerone von 1855, der doch in Lübkes erster Auflage noch nicht erwähnt wird. Die Übereinstimmung kann nicht zufällig sein. Lübke, dessen Vorrede vom Juni 1855 datiert ist, muß von dem bevorstehenden Erscheinen des Cicerone Kenntnis gehabt haben, auf den er sich dann auch in den folgenden Auflagen bezieht*).

In der Skulpturabteilung des Cicerone werden nach der romanischen und der gotischen**) Periode das 15. und das 16. Jahrhundert beibehalten, nicht durch Früh- und Hochrenaissance ersetzt. Am Eingang des Quattrocento wird der von Kugler her bekannte „Realismus" angerufen (S. 585). „Mit dem 15. Jahrhundert erwacht in der Skulptur derselbe Trieb wie in der Malerei, die äußere Erscheinung der Dinge allseitig darzustellen, der Realismus." Der Satz ist durch alle Auflagen geblieben. Was auf

*) Kurz vor Burckhardts Cicerone war „Städteleben, Kunst und Altertum in Frankreich" von K. Bernhard Stark erschienen (1855), das Beste, was der später als Archäolog bekannt gewordene Verfasser geschrieben hat. Hier wird schon das Eindringen der Renaissanceformen in die französische Architektur und Skulptur (Orleans, Paris) mit dem eingehendsten Verständnis verfolgt. Die analytische Beschreibung der Königsgräber in Saint-Denis ist von unsern Kunsthistorikern noch nicht ausgenützt. — Wie in Frankreich der Renaissancebegriff zuerst an der französischen und nicht an der italienischen Kunst ausgebildet worden ist, so hat auch bei uns die französische Renaissance schon vor der italienischen Beachtung gefunden.

**) Burckhardt nennt sie „germanisch", wie Kugler, der erst in der dritten Auflage seines Handbuchs die Benennung ändert. Oben S. 137.

ihn folgt, ist nach der zweiten Auflage durch Einschaltungen verändert worden, in denen von Renaissancekunst, Quattrocento oder Frührenaissance, Hochrenaissance die Rede ist. Das sollten Erläuterungen sein, aber ohne Frage war die unverwässerte Fassung vorzuziehen, wenn sie auch vielleicht ein wenig mehr Nachdenken bei dem Leser voraussetzte. Zum Beweis diene ein in seiner Urgestalt verloren gegangener kurzer Abschnitt (S. 585): „Das Relief aber mußte dem Realismus dauernd zum Opfer fallen. Sollte es in Darstellung der Breite des Lebens mit der Malerei konkurrieren, so war kein anderer Ausweg: es wurde zum Gemälde in Stein oder Erz. Bei mehreren Künstlern, zumal bei den Robbia, schimmert das richtige Bewußtsein von dem, was das Relief soll, deutlich durch; ja es fehlt durchgängig nicht an plastisch untadelhaften Einzelmotiven; im ganzen aber ist das Relief dieser Zeit eine Nebengattung der Malerei. Die Überfüllung spätrömischer Sarkophage mochte wohl zur Entschuldigung dienen. Im ganzen aber wird man erstaunen, in dieser Skulptur, deren dekorative Einfassung lauter antikisierende Renaissance ist, fast gar keinen plastischen Einfluß des Altertums zu entdecken." Das nur da von Burckhardt gebrauchte Wort Renaissance ist ebenso sehr an seiner Stelle, wie früher bei Niccolo Pisano.

In der Malerei haben wir dieselben Periodenbezeichnungen wie in der Skulptur. Am Anfang des 15. Jahrhunderts stehen weitgeführte Erörterungen über den „neuen Realismus"; der Ausdruck Renaissance fehlt. In der Folge hat man ihn dann bekanntlich auch auf die Malerei angewendet, die ja ebenfalls formale Momente erkennen läßt, durch die sie von der gotischen Kunst unterschieden werden kann.

Den neuen Aufbau der italienischen Kunst im Cicerone kündigt keine Vorbereitung an. Zu der „Kultur der Renaissance in Italien" von 1860 haben wir eine Art Vorgeschichte*). Burckhardt las 1858 und 59 über Kulturgeschichte des späteren Mittelalters,

*) Jakob Burckhardt, eine biographische Skizze, von Hans Trog, Seite 103 und 165.

über die Kunst der Renaissance, über Kulturgeschichte Italiens bis ins 16. Jahrhundert; ein einzelner Vortrag über landschaftliche Schönheit ging ganz in das neue Werk über. Zu dem vierten Kapitel des vierten Abschnitts (Entdeckung des Menschen; geistige Schilderung der Poesie) lesen wir seit der zweiten Auflage die Anmerkung: „Diese treffenden Ausdrücke sind aus dem siebenten Bande von Michelets Histoire de France entnommen". Dieser war 1855 erschienen. Dagegen haben die Vorlesungen der Jahre, die der Herausgabe des Cicerone vorangehen, sämtlich weitabliegende Gegenstände. Wir hören nur von einem langen Aufenthalte in Italien 1853/4*). Die Vorbereitung auf den Cicerone war für Burckhardt zu einem Teile in der Bearbeitung des Kuglerschen „Handbuchs" gegeben, nämlich für den „engen" Begriff der Renaissance, der aber im Cicerone nicht zur Anwendung kommt. Hier handelt es sich um den weiteren, auf die italienische Kunst selbst bezogenen Begriff. Für beides lagen die Anregungen der ihm selbstverständlich bekannten Literatur der Franzosen vor. Noch weiter dehnt sich dann der Begriff in der „Kultur der Renaissance in Italien", wovon im letzten Kapitel zu reden sein wird.

*) Trog, S. 81.

XX. Folgerungen für den heutigen Gebrauch.

1. Unsere Betrachtung hat gezeigt, wie es gekommen ist, daß man den Ausdruck Renaissance im weiteren Sinne auf die italienische Kunst seit 1400, im engeren auf die seit 1500 eingetretene Übertragung dieser Kunstform nach dem Norden bezogen hat. Daß er zu entbehren gewesen wäre, lehren sowohl die Italiener, die ihn, abgesehen von der neuesten Zeit, nicht gebraucht haben, wie bei uns die Bücher von Rumohr und Kugler. Aber der Entwickelungsgang der französischen und der deutschen Kunstforschung hat uns durch seine Einführung vor eine vollendete Tatsache gestellt, mit der wir uns abzufinden haben.

Der weitere Wortbegriff brachte die Unzuträglichkeit mit sich, daß er nicht bloß Giotto ausschloß, sondern auch frühere Erscheinungen, die durchaus in der Richtung dieser Renaissance lagen: die Skulptur des Niccolo Pisano und diejenige Architektur, deren Hauptbeispiele S. Miniato und der Dom von Pisa sind. Für sie ist deshalb die von Burckhardt aufgebrachte Bezeichnung Vorrenaissance als kürzester Ausdruck ihres Wesens nicht mehr zu entbehren. Von der Anwendung des Wortes Renaissance auf die italienische Literatur braucht hier nicht weiter geredet zu werden*).

Der engere Wortbegriff hat seinen lebendigsten Inhalt durch die französische Kunstentwickelung erhalten; von der Architektur unter Franz I. und seinen Nachfolgern ist er nicht mehr zu trennen. Demnächst kommen Deutschland, die Niederlande, England und Spanien. Die Merkmale dieser Renaissance zeigen sich zuerst und immer am deutlichsten in der Architektur, sodann in der von

*) Hiervon in der ersten Beilage.

ihr abhängigen Skulptur und im Kunsthandwerk; am wenigsten in der Malerei. Hier hauptsächlich in Ornamenten und Zutaten der äußeren Ausstattung, dann aber auch im Typus und in der Komposition der Figuren; für beides finden sich die Beispiele bei den niederländischen Romanisten (Scorel, Mabuse, Orley u. s. w.), oder bei Dürer und Hans Baldung, um nur an ganz bekanntes zu erinnern. Ohne eine greifbare Formalität, die auf den eingeführten fremden Stil hinwiese, würde der Name keine Berechtigung haben. Wie es scheint, wird er bei uns auch immer seltener auf nichtitalienische Bilder angewandt, und dann gewöhnlich mit Einschränkung auf bestimmte Bestandteile, in denen sich der neue Stil ausdrückt. Die Malerei der Brüder van Eyck als Renaissance zu bezeichnen, würde uns nicht in den Sinn kommen, obwohl französische Kunstschriftsteller, wie wir sehen werden, noch weiter gegangen sind.

2. Das originellste unter den Büchern Jakob Burckhardts hat dem Renaissancebegriff, durch seine Ausdehnung über die Kunst und die Literatur hinaus, ein derartig verändertes Gesicht gegeben, daß nach der ersten Bewunderung uns Zweifel aufsteigen werden an der Wirklichkeit dieser Erscheinung, und wir zum mindesten an der Frage nach dem wesentlichen Inhalt der „Kultur der Renaissance in Italien" (1860) nicht vorbei können.

Ein klarer Satz im ersten Kapitel des dritten Abschnitts begründet die Ausdehnung des Renaissancebegriffs: „Darauf aber müssen wir beharren als auf einem Hauptsatz dieses Buches, daß nicht sie (die Renaissance des Altertums) allein, sondern ihr enges Bündnis mit dem neben ihr vorhandenen italienischen Volksgeist die abendländische Welt bezwungen hat."

Das griechische Altertum dürfen wir beiseite lassen. Es war, wenn wir von dem einen Plato absehen, für die damaligen Italiener nicht viel mehr als eine einladende Dekoration; etwas, was man aus der Ferne verehrte, weil man es nicht kannte. Eingewanderte Griechen fanden seit 1400 vorzugsweise in Florenz

als Lehrer oder Gelehrte ihren Unterhalt. Die Zahl der namhaften Männer war nicht groß, wir kennen sie alle; sie brauchen hier nicht aufgezählt zu werden. Im 16. Jahrhundert kam kein gleichwertiger Zuzug mehr, auch aus anderen Gründen hatte die Pflege des Griechischen längst abgenommen, und seine Freunde mußten mit Bedauern diese Studien nach dem Norden abwandern sehen, wo mit dem Unterricht Ernst gemacht wurde, wo bald auch eine griechische Philologie entstand, an der die Italiener kaum noch Anteil gehabt haben. Elisabeth von England las mit ihrem Lehrer Ascham Homer und die Tragiker. Dergleichen ist in Italien ohne Beispiel. Hier werden wir uns auch in der besten Zeit, das heißt im 15. Jahrhundert, die Kenntnis des Griechischen — dieser unendlich schweren Sprache! — kaum gering genug vorstellen können. Natürlich dürfen wir uns nicht irreführen lassen durch das übliche Gerede in den Elogien auf Dichter und Schriftsteller: Seppe di latino, di greco e anche d' arabo, wozu es in vielen Fällen gewiß nicht viel mehr bedurft hat, als daß jemand seinen Namen mit den fremden Buchstaben auf eine Tafel zu malen verstand. Es wird auch von Männern und einzelnen Frauen erzählt, daß sie sich in Reden und Unterhaltungen der griechischen Sprache bedient hätten, womit aber doch nicht mehr gesagt ist, als daß der Unterricht bei geborenen Griechen manchmal zu einer gewissen Sprechfertigkeit führte, die ihren Besitzern um so höher angerechnet wurde, je seltener sie gefunden werden mochte. Denn die Wirksamkeit der Griechen erstreckte sich immer nur auf kleinere Kreise. Und zwischen jener Fähigkeit und dem Lesen und Verstehen eines Schriftstellers lag noch ein langer und mühevoller Weg. Es gab unter den Italienern jener Zeit wohl eine mäßige Zahl angesehener Helleniſten, die diesen Weg auf ihre Weise zurückgelegt hatten, aber niemand wird heute behaupten wollen, daß auch nur einer von ihnen einen lebendigen Begriff von der griechischen Literatur hätte haben können. Das war kommenden Zeiten und anderen Menschen vorbehalten. Was sollte den Italienern der Renaissance zum Beispiel die griechische Tragödie sagen, auch wenn sie sie hätten buchstabieren wollen, da ihnen die Kenntnis der Umwelt,

des Lebens, deſſen edelſte Blüte ſie iſt, verſchloſſen war! Was wollten ſie mit Thukydides oder Demoſthenes, auch wenn dieſe weniger ſchwer geweſen wären, anfangen, ohne die Kenntnis der komplizierten Zeitverhältniſſe, die für ſie doch gänzlich unnütz war! Denn das alte Griechentum in ſeiner politiſchen Zerfahrenheit, ſeiner Unfähigkeit zur Staatsbildung, konnte keine Anziehung für ſie haben. Hatten ſie doch in der Geſchichte ihrer Vorfahren, der Römer, etwas beſſeres und größeres, etwas was locken, anſpornen konnte, und Livius, Virgil und Tacitus waren ihnen ohne weiteres zugänglich.

So war denn das Wiſſen des Renaiſſancezeitalters vom griechiſchen Altertum nicht mehr als ein Buchſtabenwiſſen*), auf das ſich einzelne Kreiſe etwas zugute taten, während andere es um ſo heftiger bekämpften. Die Oppoſition der lateiniſchen Humaniſten gegen das Griechiſche iſt bekannt genug; es braucht hier nur daran erinnert zu werden. Sie beruhte aber keineswegs bloß auf pädagogiſchen Erwägungen; ihr Grund lag tiefer, in Gegenſätzen des griechiſchen und des römiſchen Weſens. Die Vollblutitaliener in Florenz und Rom ſahen mit Geringſchätzung hinab auf die fremden Schulhalter; für ſie hatte alles Römiſche einen Zug von Größe, den ſie an den Griechen vermißten. Dafür hatte ſchon Enea Silvio (der als Pius II. 1464 ſtarb), als er den König Alfons von Neapel mit Sokrates verglich und über dieſen ſtellte, daß klaſſiſche Wort geprägt, der Römer ſei großartiger als der Grieche (gravior Romanus homo quam Graecus putatur). Auf unſeren Gegenſtand angewandt, könnte das vielleicht heißen: Das Griechiſche iſt für Schullehrer, das Lateiniſche für Staatsmänner.

Das römiſche Altertum, das den Italienern durch Stamm-

*) Burckhardt urteilte günſtiger. Seine Meinung hat ſich durch alle Auflagen ſeines Buches hindurch im Texte (Abſchnitt III, Kap. 3) erhalten, wo nur ein Satz von Geiger nach 1877 hinzugefügt worden iſt. Die Anmerkungen ſind ſelbſtverſtändlich gewachſen, entſprechend der Erkenntnis: „An einer völligen Beherrſchung des Griechiſchen verzweifelten ſelbſt die Gelehrteſten unter den Italienern. Filelfo u. ſ. w." (Exkurs XL Geiger).

und Sprachverwandtschaft beinahe schon angehörte, hat ihr geistiges Leben in diesem Zeitraum dergestalt durchdrungen, daß über die Tatsache selbst kein Wort mehr zu verlieren ist. Nur bringt hier die eigentliche Renaissanceperiode gegenüber dem Trecento keine Steigerung, höchstens eine allgemeinere Verbreitung durch schulmäßige Organisierung der Einflüsse. Denn die Macht der lateinischen Bildung hat auf Dante und Petrarca und sogar auf Boccaccio stärker gewirkt als auf irgend einen Dichter der folgenden zwei Jahrhunderte, und vor allem hat sie größeres damals hervorgebracht. Nehmen wir weiter hinzu, daß die Fäden dieser Bildung ja niemals ganz abgerissen waren, so werden wir uns für das Spezifische der Renaissancekultur doch wohl nach anderen Merkmalen umzusehen haben.

So kommen wir auf den *italienischen Volksgeist* und die äußeren Umstände, die ihn fördern konnten. Wir finden eine Menge größerer Städte und selbständiger Herrschaftsgebiete auf verhältnismäßig engem Raum, sie verkehren miteinander wirtschaftlich durch Güteraustausch, politisch durch Gesandte und ständige Agenten, geistig durch Mitteilung literarischer und künstlerischer Anregungen. Dieses Leben mit seiner vielseitigen Bewegung mußte die Menschen früher entwickeln als im übrigen Europa. In Italien ist der mittelalterliche Mensch — nach Burckhardt — zur Persönlichkeit erwacht, zu einem geistigen Individuum geworden, und dieses ist der *Renaissancemensch*!

Das Beste, was hierzu gesagt worden ist, findet sich im Eingange der „Weltgeschichte der Neuzeit" von Dietrich Schäfer (1907). Die Gleichung Burckhardts (Renaissance-Individualität), heißt es da (1, S. 13), „ist richtig nur künstlerisch, aber nicht darüber hinaus. Wer die Auffassung vertritt, urteilt nach dem, was das Mittelalter schriftlich und bildlich über seine Menschen zu sagen wußte, nicht nach dem, was sie taten." Das Mittelalter hat nicht Typen (der Stände), sondern Einzelpersönlichkeiten, überall Neubildung, Sondergeist, Auflehnung. Erst die Aufklärung hat das „dunkle" Mittelalter geprägt. Renaissance, Humanis

mus und Reformation haben ihre Wurzeln im Mittelalter. Die Renaissance hat nicht das klassische Altertum wiederbelebt, sie selbst ruhte auf mittelalterlichem Boden (Dante), und schon das Mittelalter hat die Antike dem menschlichen Geiste erobert. Kennzeichen „der mittelalterlichen Geistesrichtung ist das germanische Prinzip der Einzelgeltung, des Sonder- und Minderheitsrechts", die Unbotmäßigkeit. Das erschwerte die Bildung großer Staatswesen.

Des Kulturhistorikers Forschung ist bedingt durch Schwächen seiner Methode, die in der Beschaffenheit seines Materials begründet sind. Der politische Geschichtschreiber steht vor festen Tatsachen und großen Ereignissen, die einen Umkreis von Überlieferung um sich her gezogen haben; er verfährt analytisch und ist zwar vor Irrtümern nicht sicher, aber er kann zwischen dem Gewissen und dem Ungewissen deutliche Grenzen ziehen. Der Kulturhistoriker arbeitet zum großen Teil mit Einzelzeugnissen, aus denen er durch Analogieschlüsse und Verallgemeinerung das Zuständliche gewinnt, von dem er ein Bild geben will. Schriftstellerische Kunst — und die ist bei Burckhardt sehr groß — kann über die Tragfähigkeit der Überlieferung täuschen; der kritischen Prüfung wird sie nicht standhalten. Das Bild des „Renaissancemenschen" setzt sich zusammen aus Zügen, die von einzelnen Persönlichkeiten überliefert sind. Angenommen, deren Zahl wäre so groß, daß sie eine ganze Klasse bilden können, so fragt es sich weiter, ob diese nur diesem Zeitalter eigentümlich ist. Ob nicht vielmehr hier die mittelalterliche Entwickelung des italienischen Volksgeistes sich nur fortsetzt, da doch sicher das Jahrhundert Friedrichs II. und Karls von Anjou schon ebenso individuelle Menschen hervorgebracht hat. Sie finden sich aber auch außerhalb Italiens schon früh, auffälliger vielleicht bei den romanischen Völkern als bei den germanischen, aber doch auch bei diesen. Die Theorie Burckhardts gibt der italienischen Renaissance mehr, als ihr zukommt, ein Ergebnis seiner unbedingten Vorliebe für sie, die wir als Tatsache hinnehmen müssen, und ohne die ein solches Buch überhaupt nicht hätte geschrieben werden können.

Ein Franzose hat die „Kultur der Renaissance" ohne weiteres als Geschichtsphilosophie bezeichnet*).

3. Nach dem Erscheinen der Bücher von Michelet und Burckhardt haben französische Schriftsteller die französische und die italienische Renaissance entwickelungsgeschichtlich verbunden und auf diese Weise eine Renaissanceperiode von weitestem Umfange hergestellt, deren Grundzüge zuerst 1875 in einem angesehenen Sammelwerke festgelegt worden sind**).

Sciences, lettres und beaux-arts werden in besonderen Abschnitten für sich behandelt. Im allgemeinen werden an einer Stelle als äußerste Grenzen Dantes Komödie (1308) und das Todesjahr Heinrichs IV. (1610) gegeben, die Grenze nach oben wird aber nicht innegehalten.

In Frankreich beginnt die aurore de la renaissance im 12. Jahrhundert mit Abälard. Das 14. Jahrhundert, in Frankreich unfruchtbar, war für Italien die aurore de la renaissance (Dante, Petrarca usw.). Aber die italienische Literatur beruht auf französischen Quellen (Troubadours und anderen), also gebührt das Verdienst des mouvement littéraire Frankreich; Deutschland hat nur Minnesinger. Die Franzosen sind die Erfinder der Renaissance, die Italiener haben aber den Ruhm, die klassischen Studien und auch die antike Kunstschönheit zuerst wieder gepflegt zu haben. Hier erkennt man leicht Gedanken von d'Agincourt und Michelet.

In den drei Künsten fängt die Renaissance lange vor 1400 an, mit Niccolo Pisano, Giotto und den Giottesken. Dann erst kommt die „von uns so genannte" Renaissance des 15. Jahrhunderts, sie setzt nur fort, was die erste begann, und ist erfolgreicher, weil sie mehr von der Zeit begünstigt wird, aber die Ghiberti, Donatello, Masaccio usw. sind doch alle vom Geiste Giottos. Endlich die italienische Einwanderung nach Frankreich,

*) Emile Gebhart, La Renaissance italienne et la philosophie de l'histoire. La théorie de J. B. (Revue des Deux Mondes, t. 72, 1885). Übrigens nur ein mit vielem Geschmack geschriebenes Referat.

**) Larousse, Grand dictionnaire universel du XIX. siècle, Artikel Renaissance (1875); der Verfasser ist nicht mehr zu ermitteln.

unter Karl VIII. und Ludwig XII., namentlich aber unter Franz I. Dieſe Bewegung war zwar altertumsfreundlich, antikiſierend, aber ſie führte doch noch weſentlich mehr nationales, mittelalterliches mit ſich, als man gemeinhin annimmt. Unheilvoll wirkte erſt die Richtung der Maler um Primaticcio, wogegen in der Architektur und der Skulptur immer wieder das Unabhängige, Franzöſiſche hervorgehoben wird. Dieſes verſchwindet auch nicht ganz aus der Malerei, und noch im 18. Jahrhundert ſind Watteau, Chardin, Greuze und andere durch und durch von franzöſiſcher Art.

In dieſer Entwickelungsreihe wird das franzöſiſche Mittelalter zwar im allgemeinen mit erwähnt, aber das Wichtigſte, die gotiſche Kirchenplaſtik, hat noch nicht ihre Stelle darin erhalten. Das geſchieht in den folgenden Jahren. Wir müſſen hier etwas weiter zurückgreifen.

Als während der großen Revolution Kirchen, Abteien und Schlöſſer verwüſtet und ihres Inhalts beraubt wurden, rettete ein für die altfranzöſiſche Kunſt begeiſterter Maler, Alexandre Lenoir, Überreſte aller Art und vereinigte ſie in den Räumen der Petits-Auguſtins zu einem Muſeum, das ſchon 1793 dem Publikum geöffnet werden konnte. Nach der Reſtauration, 1816, wurde der größte Teil dieſer Kunſtwerke an die früheren Stellen zurückgebracht; der Reſt befindet ſich noch heute in den der Ecole des Beaux-Arts überlaſſenen Räumen. Wie in den nächſten Jahrzehnten das Intereſſe für die ältere einheimiſche Kunſt wuchs, haben wir früher geſehen. Wieviel dazu Lenoirs Musée des monuments français beigetragen hat, zeigte ſpäter Louis Courajod*), der demnächſt auch dieſe ganze Kunſtgattung entwickelungsgeſchichtlich in jenes Syſtem einer erweiterten Renaiſſance einzureihen verſucht hat**), wovon wir hier eine Überſicht geben.

*) Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français, 1876—86. Lenoir war 1839 geſtorben. Seine Monuments des arts .... jusqu'au règne de François I. erſchienen 1840.

**) Le part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première renaissance française, 1885. Gazette des Beaux-Arts 1888 und 1889.

Der wahre Ursprung der Renaissance ist lange verkannt worden. Ihr Anfang ist nicht das italienische Quattrocento, und entscheidend für sie ist nicht die Nachahmung der Antike. Vielmehr erhebt sich nach 1400 Florenz besonders. Vorher, im 14. Jahrhundert, marschiert Europa zusammen, und Italien ist nicht voran; seine Skulptur hatte damals nicht den Naturalismus, dem die Herrschaft bestimmt war, sondern Nordfrankreich, Flandern und Burgund hatten die Zukunft.

Die italienische Frührenaissance wäre ohne ihren Naturalismus nicht zum Leben gekommen; das Altertum war ja schon längst da, nach dem suchte man nicht mehr von Ghiberti bis Masaccio. Daß das künstlerische Italien des 15. Jahrhunderts der Antike nachgegangen sei, haben erst die Gelehrten des 16. und des 17. Jahrhunderts aus dem literarischen Antikisieren geschlossen.

Neben der allgemeinen, naturalistischen Renaissance hat Italien seine besondere: Niccolo Pisano ist ein Nachahmer der späten griechisch-römischen Kunst, ein revenant. Seine Richtung hat keinen Bestand, und sein Sohn Giovanni zieht Italien in den gotischen Strom Europas hinein, trotz der Antike.

Italiens Skulptur im Trecento ist außer einigen Meisterwerken — Andreas Baptisteriumspforte, Domfassade in Orvieto, Kapitäle am Dogenpalast — einförmig, antikisierend, gotisierend; erst 1400 kommt der wahre Naturalismus. Gotisch sind Nino Pisano und Orcagna (Tabernakel in Or San Michele). Antik ist einzelnes am Campanile von Florenz. Also vor der sogenannten Renaissance zeigen Werke antiken Einfluß, und die Anfänge der vermeintlichen Renaissance sind gerade nicht antik. Deren Begründer waren von Haus aus persönlich Gotiker: Pisanello, Quercia, Ghiberti, Donatello. Sie gehören in demselben Sinne zur Renaissance, wie die Brüder van Eyck und die imagiers in Frankreich vor ihnen, und die waren doch nicht antik.

Die Antike hat dann, aber nur in Italien, innerhalb des Naturalismus die Aufgabe des Zaums übernommen, als Modell, idéal réalisé gedient, aber nicht mehr. Das gab der italienischen Kunst vorübergehend, im Verein mit dem Naturalismus, den

großen Vorzug. „Renaissance“ sollte bezeichnen die europäische Bewegung, als sie der traditionellen, anfänglichen Gotik müde geworden war; statt dessen bezeichnet man damit, zu eng, die von Italien ausgehende und zum teil auf die Antike zurückgehende.

Die Renaissance der Kunst ist keineswegs erst mit den Professoren des Griechischen nach Italien gekommen. Lange vorher war eine renaissance franco-flamande schon zu Ende; die Brüder van Eyck hatten schon im 13. Jahrhundert (!) ihre Vorgänger, in Reims und in Bamberg. Unter Karl V. und Karl VI. gab es eine naturalistische Porträtskulptur (Grabmäler von Saint-Denis), und diese Kunst war im Laufe des 14. Jahrhunderts international geworden. Königtum und Bürgerschaft hatten die Feudalaristokratie abgelöst. Mit dem Jahrhundert ging das zu Ende, es kamen Kriege und die englische Herrschaft, und Karl VIII. und Ludwig XII. mußten wieder von vorne anfangen.

Die italienischen Republiken konnten, in Ruhe und mit dem Korrektiv der antiken Denkmäler auf ihrem Boden, die Früchte dieser Bewegung einheimsen. Eine Rückkehr zur Antike war das noch lange nicht, vielmehr war die Rückkehr zur Natur auch da das Entscheidende.

Soweit Courajod. Diese Theorie schiebt also die italienische Renaissance, wie bei Vasari, bis Niccolo Pisano zurück, setzt sodann eine französische Renaissance ein, die, zur Unterscheidung von der späteren des 16. Jahrhunderts, als première renaissance bezeichnet wird und die in Nordfrankreich und Burgund ihren Sitz hat, und läßt endlich diese vermutungsweise auf die ältere italienische Kunst einwirken. Außerdem wird prinzipiell und für die gesamte Bewegung der Einfluß der Antike zugunsten der Naturnachahmung beschränkt.

Nach Courajods Tode (1896) ist seine Lehre teils bestritten und eingeschränkt, teils angenommen und noch erweitert worden, was zu verfolgen jedoch nicht unsere Aufgabe ist, da es sich bei dieser nur um den Renaissancebegriff handelt. Über eine Fortsetzung, die seine Lehre noch bei seinen Lebzeiten erfuhr,

soll hier noch objektiv und ohne kritische Einwendungen berichtet werden*).

Das italienische Quattrocento hat wenig Nacktes, kaum sechs Statuen, ferner keine antike, sondern ältere florentinische Kleidung, die nicht zu gunsten der Modetracht (kurzer Rock und anliegende Beinkleider) aufgegeben wird; also keine Nachahmung der Antike. Ferner die Gedanken, die das Erbteil des Mittelalters und des Christentums bilden, sind noch wirksam; erst das Cinquecento löst alles in Form auf, und der nackte Mensch wird das Ziel der Kunst. Das Flachrelief des Quattrocento ist doch malerisch und der Antike entgegen. Ghiberti ist trotz äußerer Anleihen durchaus nicht antik. Auch die Robbia nicht. Über Donatello denken alle außer Müntz ebenso. Auch die Maler antikisieren erst gegen Ende des Quattrocento, vorher ist alles Naturalismus.

Darum ist die florentinische Kunst originell und *modern*, — das Verdienst der peuples germano-latins. Die Skulptur und die Malerei des Quattrocento sind nicht Renaissance zu nennen; in der Architektur beginnt die Renaissance mit Brunelleschi. Im übrigen ist erst das Cinquecento „Renaissance" im ursprünglichen Sinne dieses Wortes. So verstand man die Renaissance *früher*, dann erst zog man das Quattrocento mit hinein, obwohl das Wort nicht darauf paßte.

Das Altertum beginnt also in der Skulptur und der Malerei erst im 16. Jahrhundert zu wirken, und die Blüte hält sich da am längsten, wo es am wenigsten zur Geltung kommt: Oberitalien, Velazquez und Nordeuropa. Die italienische Literatur war im 15. Jahrhundert am unbedeutendsten, wo doch der Einfluß der Antike auf sie am größten war. Ebenso übt die Renaissance-architektur des Quattrocento nicht die Macht auf die anderen Künste aus, wie der frühere Baustil. Also geht der Renaissance des Cinquecento eine germanisch-lateinische Epoche vorher, die 1150 beginnt und 1500 schließt.

Das florentinische 15. Jahrhundert ist, wo es Gedanken aus-

*) Reymond, Gazette des Beaux-Arts, 1894.

drückt, realistisch und bisweilen fast gesucht häßlich; es konnte sich gar nicht in geläuterten antiken Formen ausdrücken. Es vollendet nur das 14. Jahrhundert. Auch hat die Renaissance keineswegs den Menschen und die Natur „entdeckt"; das taten schon die Leute des 14. Jahrhunderts. Das Altertum hat vielmehr die Menschen von der Natur ab und auf sich gezogen.

Hier vernehmen wir deutlich den Protest gegen Michelet und Burckhardt. Im übrigen gibt Reymond dem Ausdruck Renaissance einen engeren Sinn als Courajod. Er beschränkt das Wort auf die antikisierende Richtung. Da er sie dem Quattrocento — mit Ausnahme der Architektur Brunelleschis — abspricht, so läßt er die Renaissance, sowohl in Italien wie in Frankreich, erst 1500 beginnen. Seine Renaissance ist also nur eine Teilerscheinung der ganzen großen Kunstbewegung.

4. Während in Frankreich seit dem Erscheinen von Burckhardts „Kultur der Renaissance" der Renaissancebegriff noch eine Erweiterung erfahren hat*), ist über Deutschland nach diesem Zeitpunkt nichts mehr zu berichten.

Vergleichen wir die Behandlung dieser Dinge dort mit der Art, wie man bei uns, namentlich seit Burckhardts Tode, über die Renaissance vielfach denkt und spricht, so zeigt sich ein Unterschied, der, wenn wir recht sehen, nicht aus der Stammesverschiedenheit allein abgeleitet werden kann. In Frankreich gab es einmal einen Kampf zwischen der einheimischen Gotik und der zugebrachten Renaissance, im vorigen Jahrhundert, wie wir früher gesehen haben (S. 102). Seit er zur Ruhe gekommen ist, hat man sich dort gewöhnt, beide Stile als gleichwertige Äußerungen einer historischen Entwickelung gelten zu lassen, als ein erworbenes nationales Gut, in dessen weiteren Abwandlungen sich die Fran-

*) Die mit Recht geschätzte, eindrucksvolle Dichtung des Grafen Gobineau (1877) war hier nicht zu berücksichtigen, weil sie für den Renaissancebegriff nichts neues gibt. Daß sowohl Zeitbild wie Personen stark verzeichnet sind, braucht Kundigen nicht gesagt zu werden. Das Beste ist ohne Frage Cesar Borgia im Lager von Sinigaglia.

zosen immer wieder selbst erkennen. Das überhebt sie der Sorge, die zurzeit unsere Künstler beschäftigt; sie brauchen keinen neuen Stil zu suchen, weder in England, noch in Belgien. Sie werden das Neue, wenn sie es einmal brauchen sollten, sicherlich, wie bisher, bei sich finden, aus dem Schatze ihrer Überlieferung, die ihnen nicht zur Last geworden ist, weiterbilden.

Bei uns hingegen fühlt sich der neuzeitliche Stil durch die Überlieferung sichtlich bedrückt, vor allem steht ihm die Renaissance mit ihrem Formenreichtum im Wege, und diese Gegnerschaft hat schon seit geraumer Zeit auch in der Kunstbetrachtung, sowohl bei Künstlern wie bei Schriftstellern, ihren Ausdruck gefunden. Der Architektur spricht man jeden eigenen Wert ab; die Skulptur und die Malerei läßt man nur da gelten, wo sie am wenigsten „Renaissance" ist. Man spricht von kunstgeschichtlicher Verbildung, von Historizismus, von dem Renaissancegespenst Jakob Burckhardts, das noch immer umgeht. Das zu verfolgen und Urteile über Wert oder Unwert abzugeben, gehört nicht mehr zur Aufgabe dieses Buches. Es sollte darin nur erzählt werden, wie sich der Begriff der Renaissance entwickelt hat.

Beilagen.

1. Rinascimento (S. 3).

In der ganzen älteren Literatur bis ins 19. Jahrhundert habe ich das Wort nicht gefunden und ich darf jedenfalls behaupten, daß es höchst selten ist. Das Wörterbuch der Crusca gibt in allen vier Auflagen (die fünfte ist noch nicht soweit geführt) als Beleg: per lavamento del rinascimento (Bad der Wiedergeburt) aus dem Titusbriefe 3, 5. Die dritte und vierte Auflage fügen eine Stelle hinzu aus des naturwissenschaftlichen Akademikers Francesco Redi Untersuchungen über die Entstehung der Insekten (1668): Col rinascimento dei granchi dal proprio lor sale. Das Verbum rinascere kommt öfter vor. Viel häufiger aber, und zwar im Sinne des Wiedererwachens der Künste oder der Wissenschaften, risorgere und auch risorgimento; sie sind uns schon in einzelnen Abschnitten dieses Buches über die Italiener mehrfach begegnet.

Erst in neuerer Zeit haben italienische Kunstschriftsteller das Wort rinascimento aufgenommen, um damit die Renaissancekunst zu bezeichnen. Eine Übersetzung also des französischen Wortes in ihre Sprache, die hier nur der Vollständigkeit wegen verzeichnet werden mag.

Mehr ist über die Einführung des Wortes in die Literaturgeschichte zu sagen. Wir finden es zunächst angewandt auf das lateinisch schreibende Quattrocento und weiter auf die humanistische Literatur überhaupt (l' umanesimo); rinascimento degli studi entspricht also der renaissance des lettres. An die nationale Literatur in italienischer Sprache wird dabei noch nicht gedacht.

Aber auch dieser Schritt ist getan worden, und zwar an einer Stelle, der man autoritative Geltung beizumessen geneigt sein

wird. In Gröbers „Grundriß der romanischen Philologie", II, 3, S. 131 (1901) konstruiert ein italienischer Gelehrter, Casini, — vermutlich doch nicht auf eigene Hand — eine Periode der Renaissance von Petrarcas und Boccaccios Tode bis zum Tode Bojardos und Polizianos (1375—1494), über die er folgende Leitsätze aufstellt. Die drei Trecentisten: Dante, Petrarca und Boccaccio, waren individuell und formell toskanisch. Die Quattrocentisten sind national italienisch, bereiten also die Klassiker (Ariost u. s. w.) vor. Im 15. Jahrhundert finden wir drei Zentren der Literatur: Neapel (Sannazaro), Ferrara (Bojardo) und Florenz (Poliziano, Pulci, Lorenzo Medici, „ruhmreichstes Triumvirat der Renaissance"). Auf diese Periode der Renaissance folgt dann die klassische Periode.

In dieser Konstruktion ist so ziemlich alles anfechtbar. Gegen die großen Drei gehalten, sind alle folgenden bis auf Ariost nur Knirpse, und der einzige wirkliche Dichter unter ihnen, Bojardo, ist mindestens ebenso provinziell wie Boccaccio. Jacopo Sannazaro schrieb in seinen jungen Jahren einen italienischen Hirtenroman, die „Arcadia", in Prosa mit eingelegten Versen, ein studiertes Werk von kulturgeschichtlichem Interesse. Dann wandte er sich ganz dem Lateinischen zu, und das 16. Jahrhundert kannte und verehrte ihn fast nur noch als Humanisten; seine lateinischen Dichtungen können uns an einzelnen Stellen noch heute entzücken durch ihren natürlichen Wohlklang und eine wahre, poetische Empfindung. Angelo Poliziano war Hauslehrer bei den Medici. Den Wert seiner Verse, und zwar nicht etwa bloß der lateinischen, sondern gerade auch der italienischen herauszufühlen ist mir versagt geblieben. Man kann sich auf Umwegen für sie interessieren, da wo die Zeit aus ihnen spricht, wo sich Bilder von Sandro Botticelli oder Pier di Cosimo aus ihnen erklären lassen. Aber poetische Werte sind das nicht, und alles übrige ist Verskunst. Von den anderen beiden „Triumvirn" verdankte Luigi Pulci sein Ansehen dem florentinischen Lokalgeschmack, den er durch Witz, Ironie und andere toskanische Feinheiten ergötzte; sie traten so hervor, daß manche sein Epos von dem Riesen Morgante

für eine Burleske nehmen zu müssen meinten. Um der Gerechtigkeit willen setze ich das Urteil eines seiner Verehrer hierher: „Dies Werk hat demnach ebenso wenig Einheit der Stimmung, der Gesinnung oder des Eindrucks, als der Handlung. Es ist etwas Wildes und Chaotisches darin. Die Elemente, die in dem Zeitalter kämpfend liegen, sind in all ihren Gegensätzen auch in dem Gedicht vorhanden. Pulci ist einer der genialsten, geistreichsten Menschen, die jemals Verse gemacht haben, obwohl sein Werk von aller Vollendung weit entfernt ist" (Ranke, Sämtliche Werke, B. 51 u. 52, S. 186). Lorenzo de' Medici hat in Liedern und Sängen einen echten, volkstümlichen Ton angeschlagen; von dem Übrigen würde man kaum viel Aufhebens gemacht haben, wenn es nicht der erste Bürger von Florenz gewesen wäre, der die gefällige Muse durch seinen Umgang ehrte.

Daß das Quattrocento auffallend arm ist an italienisch schreibenden Dichtern und Schriftstellern, haben italienische Literaturhistoriker schon früh hervorgehoben und dafür die Erklärung gefunden, daß so viele lateinisch schrieben. Eine Renaissance von Petrarca bis Ariost, mit dem Klassizisten Tasso als Schluß, — das würde Sinn haben. Jene Armut des Quattrocento aber als rinascimento zu bezeichnen, Petrarca auszuschließen und vor Ariost Halt zu machen ist widersinnig.

Wenn irgend einer, so verdient Ariost den Namen des Renaissancedichters; wenn es poetische Gegenbilder geben kann zu den Malereien eines Tizian, Lorenzo Costa oder Dosso Dossi, so werden wir sie bei ihm zu suchen haben. Ihn als „Klassiker" neben Tasso zu stellen und von der Renaissance abzusondern, kann nur irreführen. Vielleicht hat hier die in der französischen Literaturgeschichtschreibung übliche Periodenbezeichnung vorgeschwebt. Aber da soll die Renaissance — wie auch in der Architektur — das Zugebrachte bezeichnen, was die höhere Stufe, die französische Klassizität, vorbereitet. Die italienische Literatur dagegen muß die Klassizität, wenn überhaupt von einer solchen geredet werden soll, in sich begreifen. In diesem Sinne hat man wohl die Hochrenaissance gegenüber der Frührenaissance als klassische Kunst

bezeichnet. Eine Klassizität außerhalb der Renaissance läßt sich nicht aufrecht erhalten.

Das Verbreitungsgebiet der hier beanstandeten Terminologie habe ich nicht feststellen wollen; sie findet sich zum Beispiel in der „Geschichte der italienischen Literatur" von Wiese und Percopo, und zwar ohne jede Begründung.

---

2. Roma rinata bei Machiavelli (S. 59).

Am Schluß meiner Arbeit wurde ich von Karl Vollmöller hingewiesen auf Burdach, „Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation" (Sitzungsber. der preuß. Akad. 1910, XXXII, S. 594—646), worin die „Vorgeschichte der beiden deutschen Fremdworte im Bereich der lateinischen Sprache" verfolgt wird. Die Abhandlung berührt meine Aufgabe nur an einem Punkte:

Die Historiker hätten in bezug auf den Ursprung des Begriffs auf Machiavelli, Le istorie fiorentine 1, 31 achten sollen, „das klarste und sicherste Zeugnis aus der Zeit der italienischen Hochrenaissance über das Aufkommen des internationalen Begriffs der Wiedergeburt und über den Eindruck auf die europäische Bildungswelt, den er wiedergab" (S. 599).

Machiavelli berichtet unter 1347, wie in Rom Cola di Rienzo unter dem Titel eines Tribunen die Herrschaft an sich bringt. Aber, heißt es dann weiter, ohne Not und zu früh gab er sich selbst auf, indem er heimlich zu Kaiser Karl IV. flüchtete, der ihn dem Papste auslieferte. Dieser setzte ihn gefangen und spielte ihn später gegen einen anderen Tribunen aus, an dessen Stelle Rienzo der Tribunat übertragen wurde. Aber bald darauf wurde er umgebracht, und die Verwaltung kam wieder an die Senatoren (1354). Der Eingang dieser Erzählung lautet:

„Zu dieser Zeit ereignete sich in Rom una cosa memorabile, indem ein gewisser Niccolo di Lorenzo die Senatoren von Rom

vertrieb, — e si fece sotto il titolo di tribuno, capo della repubblica romana; e quella nell' *antica forma ridusse* con tanta riputazione di giustizia e di virtù, daß nicht nur die Nachbarländer, ſondern ganz Italien ihm Geſandte ſchickte. Daß ſogar die alten Provinzen, als ſie ſahen, wie Rom wiedererſtanden war (dimodochè le antiche provincie*), vedendo come *Roma era rinata*), ihr Haupt erhoben und teils aus Furcht, teils aus Hoffnung ihm huldigten."

Das ſind die von Burdach angerufenen Worte. Ich ſehe nichts als ein ſarkaſtiſches Lächeln, das um den Mund des Staatsſchreibers von Florenz ſpielt, während er dieſen Theaterſtreich ſeiner Annaliſtik einfügt. Sollte darüber noch ein Zweifel ſein, ſo wird ſich der Zeitgenoſſe Giovanni Villani deutlicher ausſprechen.

Der erzählt in ſeiner Cronica 12, 90 („Von großen Neuigkeiten, die in Rom geſchahen, und wie die Römer einen Volkstribunen machten"), wie ein gewiſſer Niccolaio di Renzo Pfingſten 1347 vom päpſtlichen Hofe in Avignon nach Rom zurückkehrte, und wie er ſeine Herrſchaft aufrichtete, — come volea riformare tutta Italia all' ubbidienza di Roma al *modo antico*. Wie er brieflich die deutſchen Kurfürſten, Kaiſer Karl IV. und Ludwig von Bayern auffordert, nächſte Pfingſten nach Rom zu kommen und ſich zu verantworten. „Laſſen wir aber das neue und große Unterfangen des neuen Tribunen von Rom jetzt auf ſich beruhen, um ſeiner Zeit darauf zurückzukommen, se la sua signoria e stato avrà potere con effetto, con tutto che per gli savi et discreti si disse infino allora, che la detta impresa del tribuno era un' *opera fantastica* e da poco durare, — und erzählen wir weiter, was inzwiſchen in Florenz ſich zutrug."

Giovanni Villani erlebte es nicht mehr, ob die Klugen und Vernünftigen, die Rienzo für einen Narren erklärten, recht behalten würden; er ſtarb ſchon im nächſten Jahre, aber ſein Bruder Matteo, der Fortſetzer der Chronik, kommt unter dem 8. Oktober

*) Nämlich des Kirchenſtaats, wie man bisher annahm. Andere wollen außeritalieniſche Staaten darunter verſtanden wiſſen, was mindeſtens recht ungeſchickt ausgedrückt wäre.

1354 auf die Sache zurück (4, 26). Er gibt jedoch nur den Bericht über die Ermordung des ersten Tribunen in Rom, ohne dessen Namen zu nennen, und bemerkt zum Schluß: E questa fu la fine del tribuno, dal quale il popolo romano sperava potere riprendere sua libertà.

---

3. Die bildende Kunst des Quattrocento in der Sprache des Kuglerschen Handbuchs von 1842 (S. 145).

S. 650 („Allgemeine Bemerkungen"). Verwandte Bestrebungen treten unabhängig von Italien jetzt im Norden hervor und wirken auf Italien: die flandrische Malerschule. Aber „die Entwickelung der italienischen bildenden Kunst wird durch das Studium der Antike, welches dem Norden fehlt, von vornherein wesentlich gefördert; noch mehr aber durch die allgemeinen historischen Verhältnisse, welche es gestatteten, daß in Italien diese Entwickelung ungestört zur Reife gedieh, während sie im Norden durch das rasche Hervorbrechen neuer und anderen Richtungen des Geistes angehöriger Kulturmomente gehemmt werden mußte. So sahen sich die Meister der nordischen Kunst nachmals genötigt, bei den Italienern in die Lehre zu gehen und von ihnen die ausgebildeten Kunstformen zu entlehnen."

Nachdem so der Vorrang der Italiener auch in den bildenden Künsten festgestellt ist, heißt es weiter, daß das 15. Jahrhundert dahin strebte, „für die neuerwachte Sinnesrichtung die entsprechende Form zu finden, d. h. überhaupt die körperliche Form", und alles, was sich mit dieser ausdrücken läßt. Daher hat diese Periode „einen vorherrschend realistischen Charakter". Aber nicht einseitig. Die Sorgfalt und die liebevolle Teilnahme des künstlerischen Schaffens geben dem Werke ein sinniges Gepräge. Sodann erstrebt der architektonische Sinn eine stilgemäße Behandlung, die ebenfalls das Kunstwerk über die triviale Naturnachahmung erhebt und die oft sogar zu einer herben Stilisierung führt. Dieser

Realismus ruft Reaktionen hervor: Streben nach dem Ausdruck eines zarteren, innigen Gemütslebens (Fiesole). „Der italienischen Kunst dieser Zeit ist im allgemeinen eine gewisse Großheit des Sinnes eigen, welche dem Studium der Antike ihre vorzüglichste Nahrung verdankt. Dies Studium trägt wesentlich dazu bei, jene Neigung zu einer stilgemäßen Durchbildung der Form tiefer zu begründen." Unterschiede der Schulen nach Landesunterschieden und einzelnen Meistern. Die Verschiedenheit der Richtungen tritt in der Skulptur weniger stark hervor; hier herrscht mehr das allgemeine Gesetz der Form, neben dem entschiedeneren Einfluß der Antike, „während in der Malerei eine ungleich größere Mannigfaltigkeit des Strebens bemerklich wird."

Es genügt für diesen Zweck, im Folgenden nur noch einige Auszüge wiederzugeben, welche zeigen, wie Kugler die Skulptur und die Malerei der florentinischen Frührenaissance (die toskanische Schule S. 652 und 666) an den wichtigsten Wendepunkten charakterisiert hat.

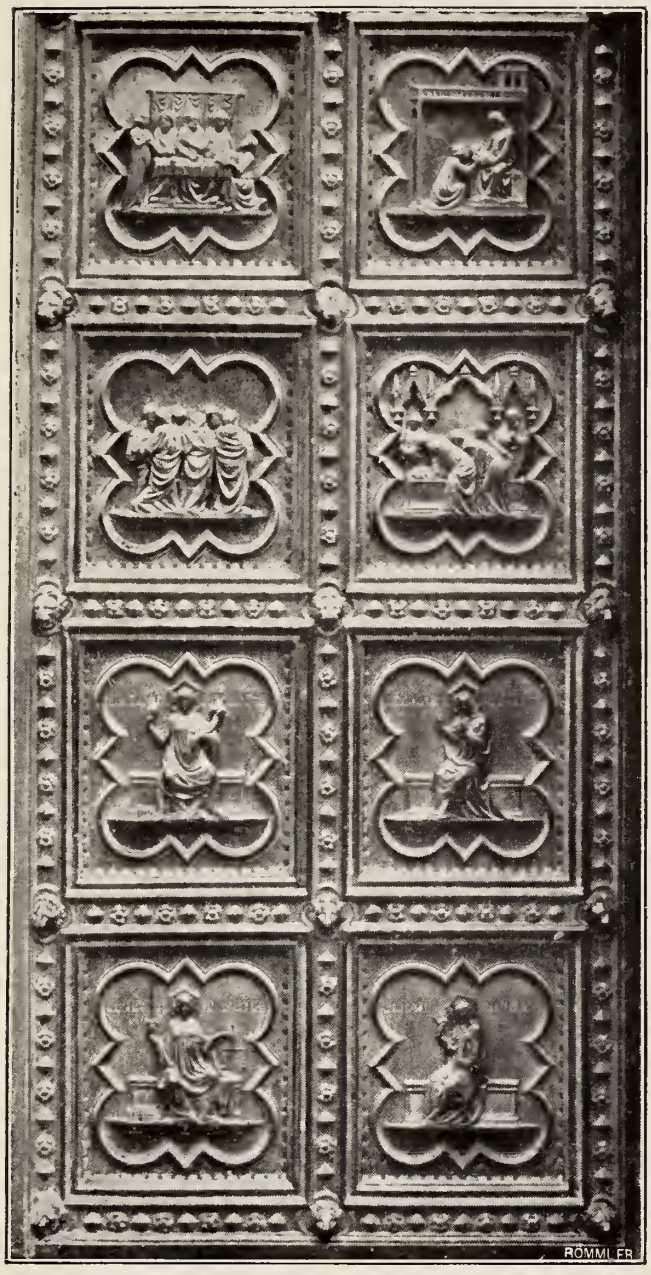
S. 654. In der florentinischen Skulptur macht Ghiberti „den entschiedenen Übergang aus der älteren Richtung des germanischen Stils in die moderne Kunst. Seine früheren Arbeiten haben, was die Hauptmotive der künstlerischen Anlage betrifft, noch wesentlich das Gepräge des germanischen Stils, nur daß sich dabei von vornherein eine größere Formenfülle und das Streben nach freier Entwickelung und Bewegung bemerken läßt." Opferung Isaaks: „Die Komposition hat einfache Klarheit, das Nackte erscheint bereits trefflich durchgebildet." Seine erste Baptisteriumstür: In der Anordnung nach dem Vorbilde der älteren Tür des Andrea Pisano, „auch im Stil ihr noch auf gewisse Weise verwandt." In seinen späteren Werken wird zwar das germanische „Gepräge nicht völlig verwischt; aber jetzt tritt als sehr bedeutsam der Einfluß der Antike hinzu und bringt die anmutvollste und lauterste Umbildung der ursprünglichen Richtung zuwege. Doch nicht bloß in der Form an sich, auch in der Komposition, und in dieser noch mehr als in jener, äußert sich das moderne Element, sofern er im Relief — seiner zweiten Baptisteriumstür —

die in dessen innerem Wesen begründeten stilistischen Gesetze verläßt und auf eine vollständig malerische Anordnung und Wirkung hinstrebt. Dies war allerdings ein bedeutender Mißgriff, da hierdurch ein Zwitterwesen entstehen mußte u. s. w." In dieser archäologischen Befangenheit zeigt sich ein Rückschritt gegenüber dem künstlerisch empfindenden Rumohr. Kugler lenkt ein: „Ghiberti aber wußte dem unausbleiblichen Widerspruch der Darstellung mit soviel Geschmack und feinem Sinn zu begegnen, daß derselbe dennoch nicht auf empfindliche Weise wirkt, wußte überhaupt in seinen Werken, zumal in den späteren, einen so hohen Adel, eine so zarte Anmut zu entfalten, daß er jedenfalls den liebenswürdigsten und anziehendsten Meistern der gesamten modernen Kunst zuzuzählen ist." — Donatello: „Bei diesem Meister erscheint das Verhältnis zwischen alter und neuer Zeit bereits völlig gelöst; von den Elementen jener ist bei ihm nichts mehr zu bemerken, während er das, was die moderne Kunst zunächst als ausschließliches Eigentum in Anspruch nimmt, mit voller Energie ins Leben einführt. Seine Richtung geht wesentlich dahin, eine kraft- und lebensvolle Körperlichkeit, und hierin das ganze Gefühl der irdischen Existenz, zur Erscheinung zu bringen; er schreitet bei solchem Streben bis zum Ausdrucke der herbsten Leidenschaft vor, unbekümmert, ob hiermit ein edler gestimmtes Gemüt sich einverstanden erklären könne, aber er eröffnet dadurch der Kunst ganz neue Bahnen, welche den Gesichtspunkt wesentlich erweitern mußten. Zugleich ist er derjenige Meister, der sich zuerst fast rückhaltlos der Antike hingab und der durch die Befolgung von den Gesetzen der letzteren eine wohltätige Milderung jenes einseitig realistischen Strebens, d. h. eine stilgemäße Fassung für seine Darstellungen, gewann." Hiermit läßt sich gewiß auskommen.

Die Malerei dieser Periode, heißt es S. 666, war nicht in gleicher Weise, wie die Skulptur, durch den Einfluß der Antike bedingt. Charakteristisch für ihre eigentümliche Richtung ist die unmittelbare und naive Auffassung der Erscheinungen des Lebens. Aber diese Richtung äußert sich mit einer „eigentümlichen Größe

des Sinnes, auf welche die Antike somit gleichwohl nicht ganz ohne Einwirkung geblieben sein mag." Deshalb wird hauptsächlich die Darstellung der menschlichen Gestalt ausgebildet, die Umgebung mehr andeutungsweise als malerisch wirkungsreich behandelt. Die toskanische Malerei hat einen porträtartigen Charakter: aus dem Leben genommene Figuren auf Heiligenbildern; Zuschauerpersonal. „Man zieht dadurch allerdings das Heilige, das, was für die geistige Anschauung und für die Wirkung auf den Geist bestimmt war, auf den Boden einer alltäglichen Wirklichkeit herab; aber während jenes an seiner Bedeutung verliert, so erhebt sich diese gleichzeitig zu einer unbefangenen Würde, zu einem freien Bewußtsein des eignen Wertes, dem wir unsere innigste Anerkennung, unsere Bewunderung nicht versagen können." Hier erhält Masaccio die ihm zukommende Stelle. Fresken der Brancaccikapelle: „Gründliche und anmutvolle Durchbildung des Nackten, das Streben nach voller malerischer Rundung, eine gediegene Charakteristik bei dem Ausdruck ernster männlicher Würde, sind als die Hauptvorzüge dieser Bilder, in denen man zugleich die fortschreitende Entwickelung des Künstlers wahrnimmt, zu nennen. Sie bezeichnen aufs entschiedenste und in edelster Weise die neue Richtung der Zeit."

Zu beachten wäre schließlich noch die Charakteristik des Filippo Lippi, in dessen Realismus, bei aller übrigens großen Anerkennung, sich Kugler durch einen Zug von Gemeinheit gestört fühlt. Das war ebenso bei Rumohr.

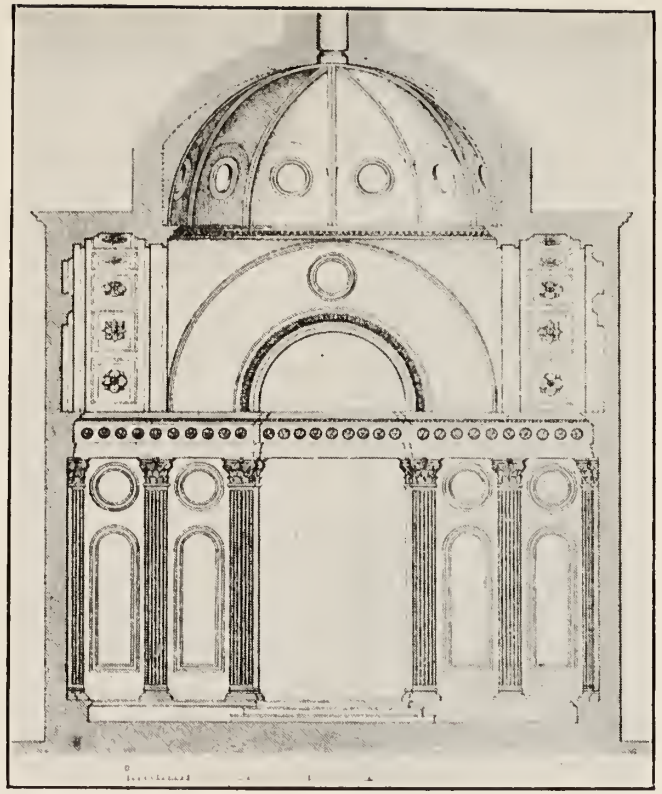


Baptiſterium in Florenz. Von der Tür des Andrea Piſano. Unterer Teil eines Flügels.

Baptisterium in Florenz. Von der ersten Tür Ghibertis. Unterer Teil eines Flügels.

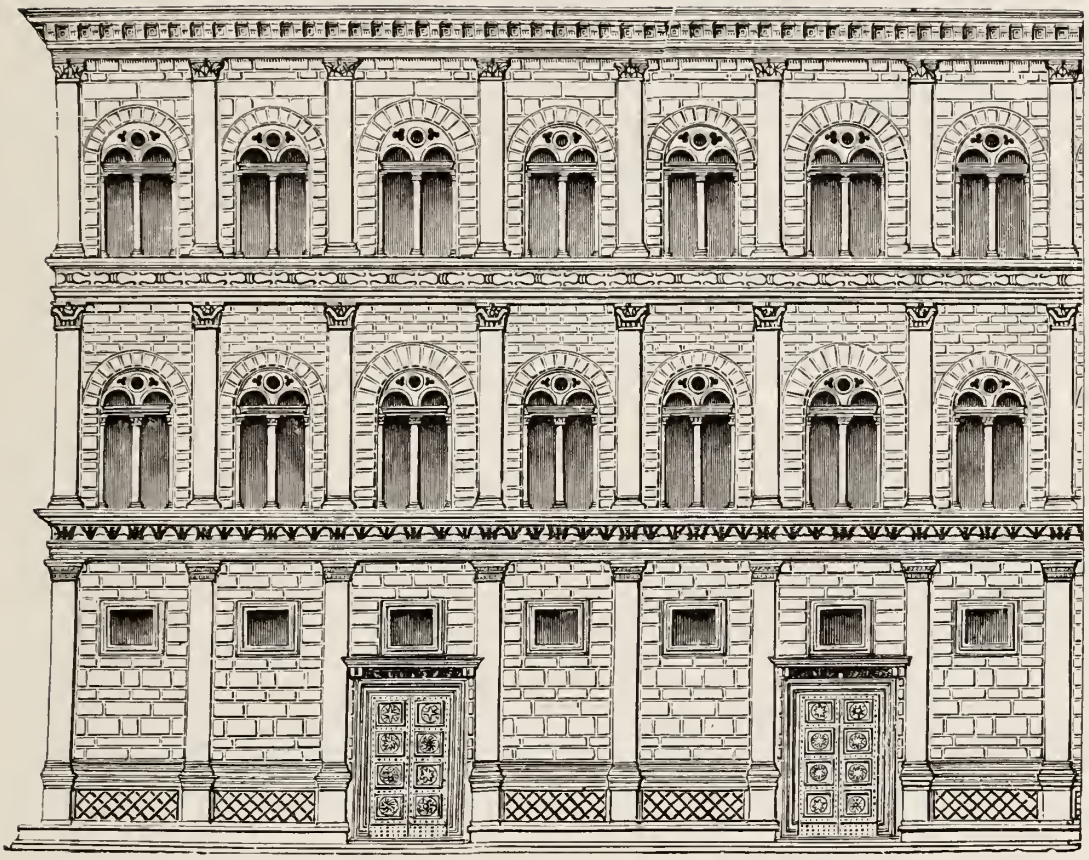
Baptisterium in Florenz.
Von der zweiten Tür Ghibertis.

Drei Reliefs vom Campanile in Florenz: Nomadenleben, Musik und Malerei.
(Phot. Alinari)



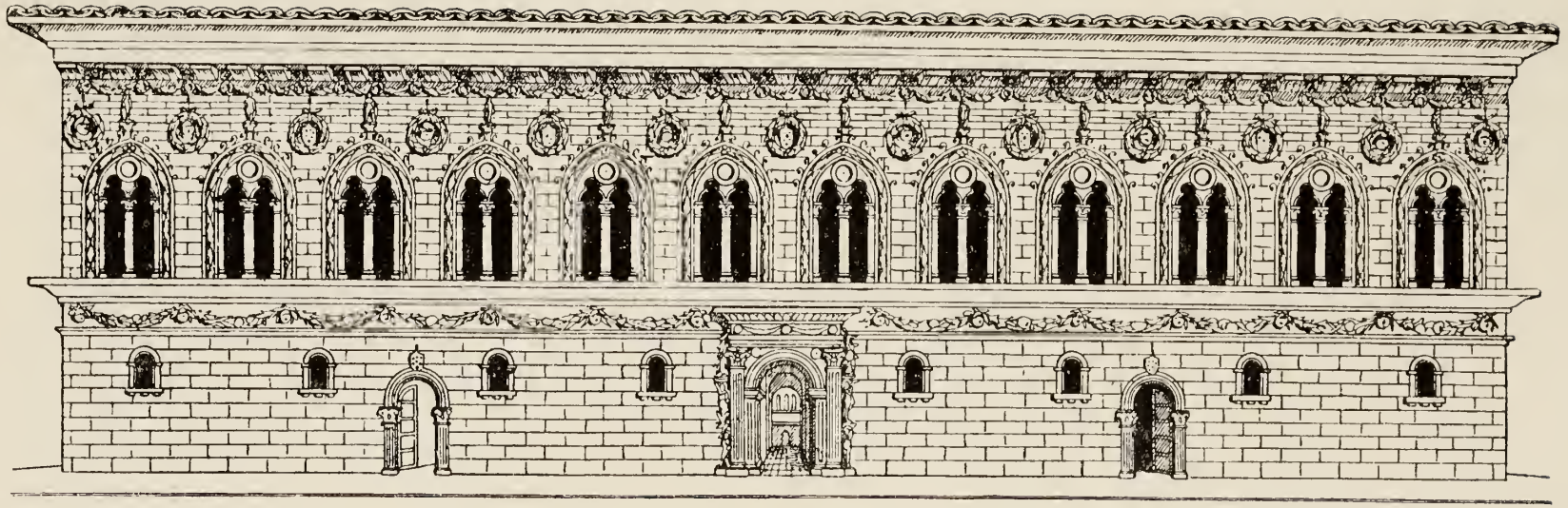
Schnitt und Vorhalle der Cappella Pazzi in Florenz. Von Brunelleschi.

Domkuppel in Florenz. Von Brunelleschi.



Teil der Fassade des Palazzo Rucellai in Florenz. Von Alberti.

Palazzo Riccardi in Florenz. Von Michelozzo.



Banco Mediceo in Mailand.
(nach Oettingen, Filarete)

Wandbrunnen in der Alten Sakristei des Doms von Florenz.
Von Buggiano (Cavalcanti).
(Phot. Alinari)

Vom Grabmal Brunelleschis im Dom zu Florenz.
Von Buggiano (Cavalcanti).
(Phot. Alinari)

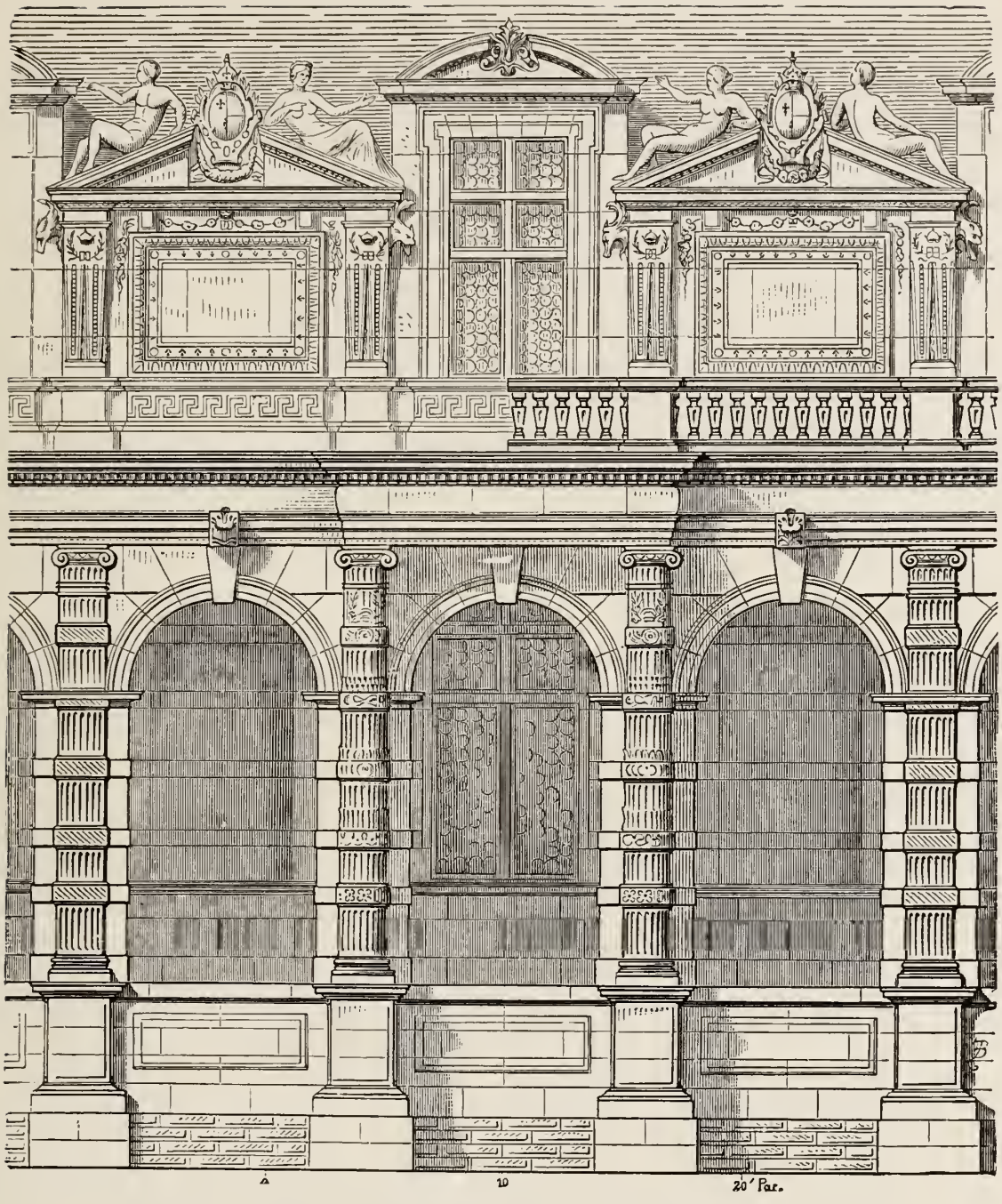
S. Miniato bei Florenz.

Loggia de' Lanzi in Florenz.

Tabernakel Orcagnas in Or San Michele
zu Florenz.

Giovanni Pisano:
Sibylle von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja.

Bogen vom Schlosse Gaillon. Ecole des Beaux-Arts in Paris.

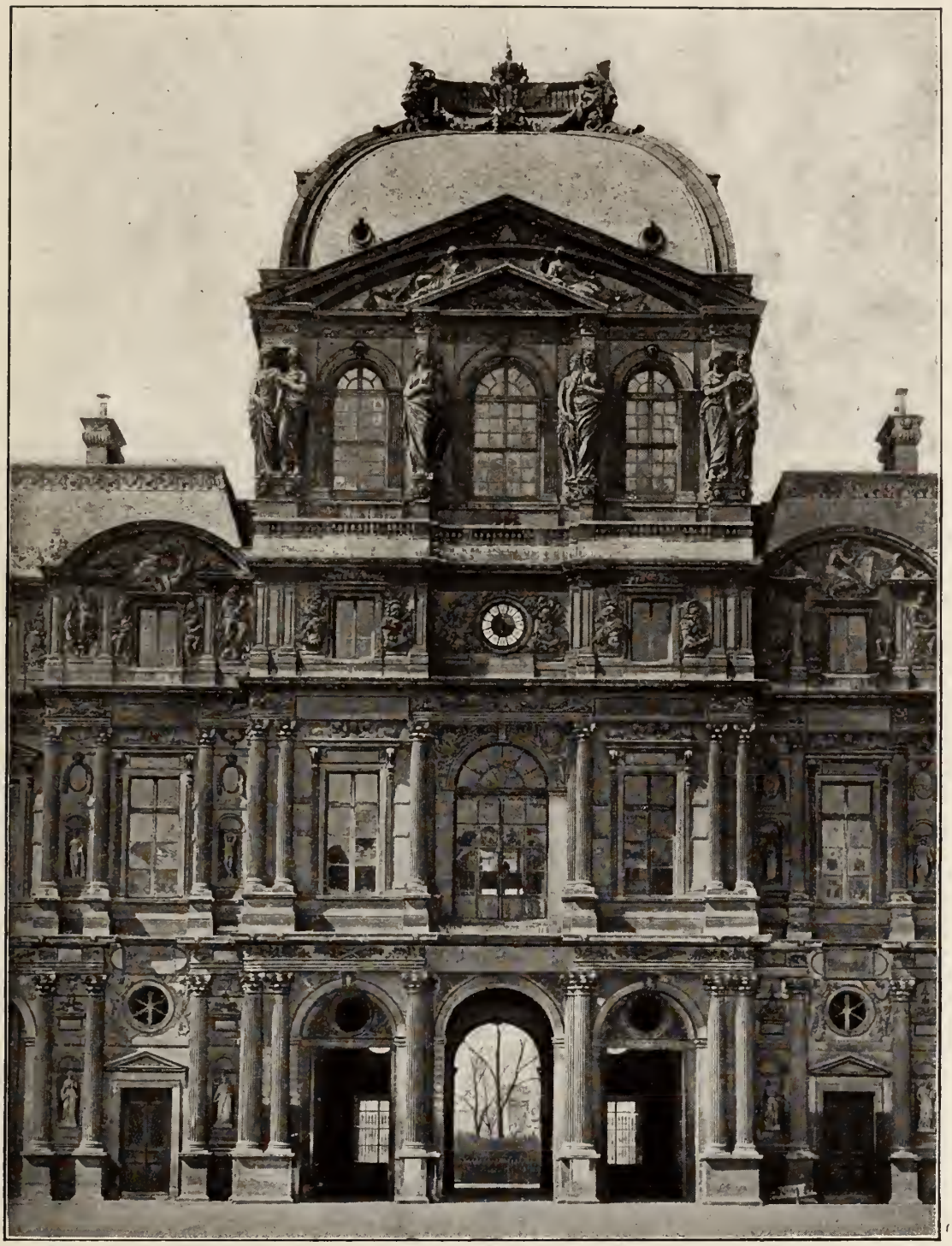


Tuilerien. Teil der Gartenfaſſade. Von Philibert de l'Orme.

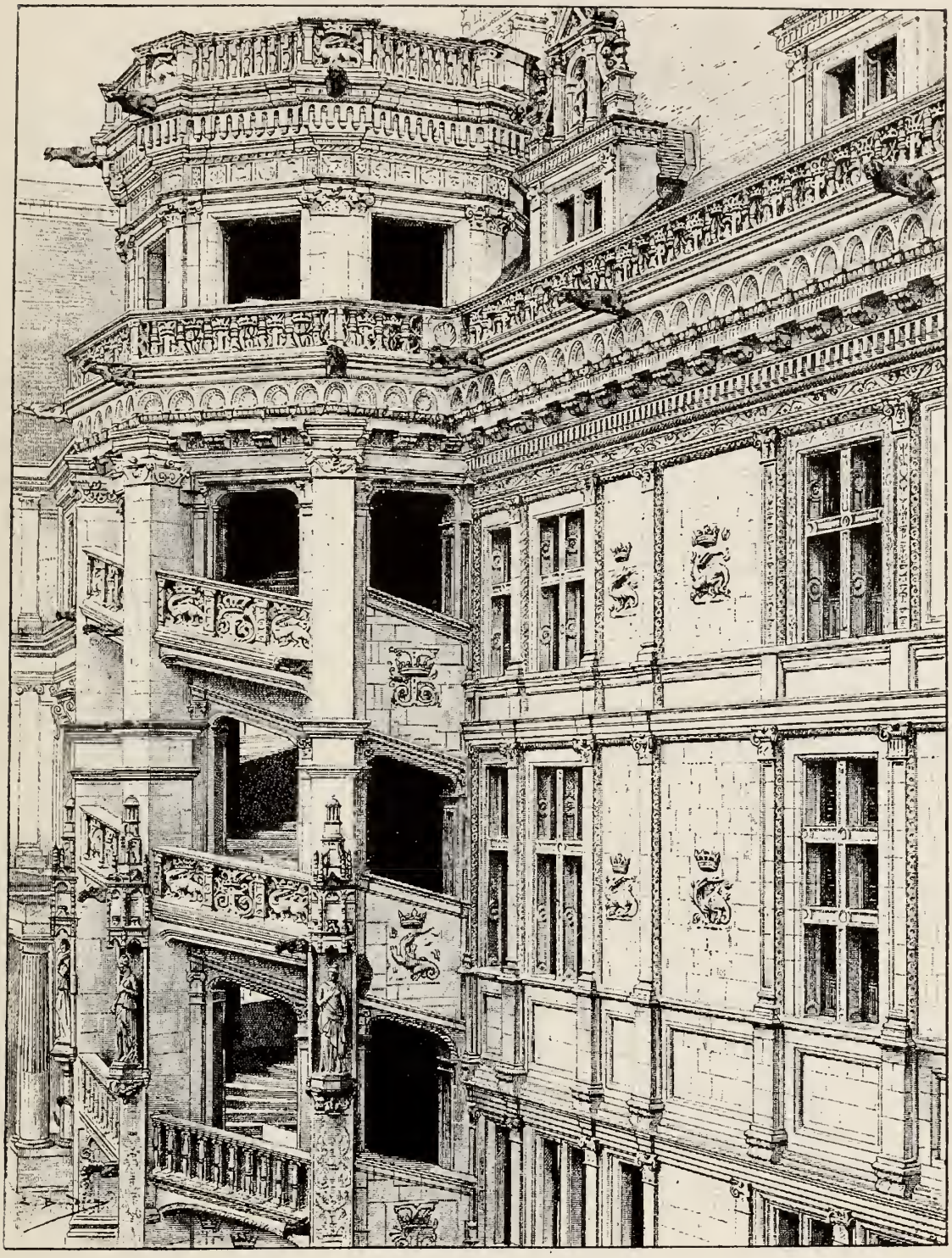
Porte Saint-Denis in Paris. Von François Blondel.

Palais du Luxembourg in Paris. Von Jacques de Brosse.

Teil der Fassade des Palazzo Pitti
in Florenz. Von Brunelleschi.

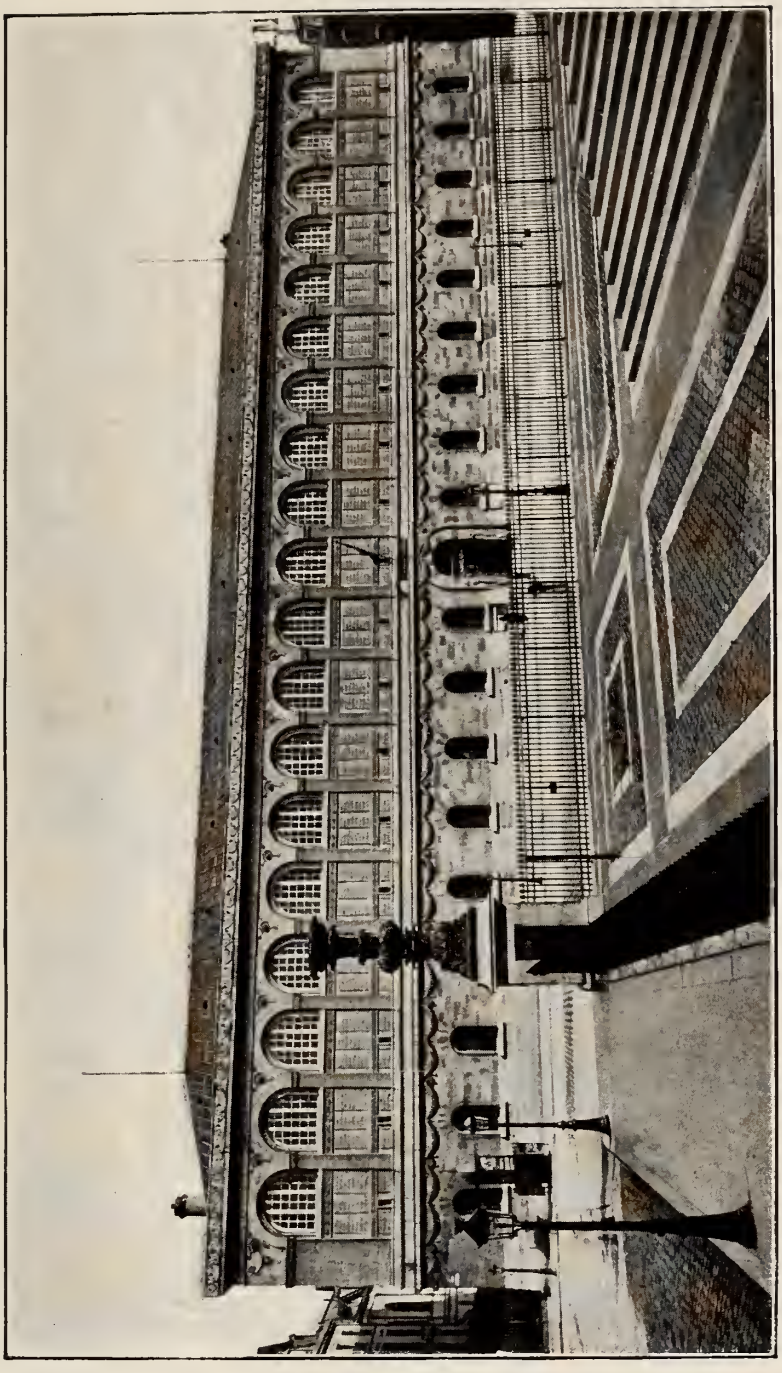


Hoffassade des Louvre. Der Uhrpavillon von Lemercier, links Fassade von Pierre Lescot, rechts Fassade von Lemercier nach Lescot.



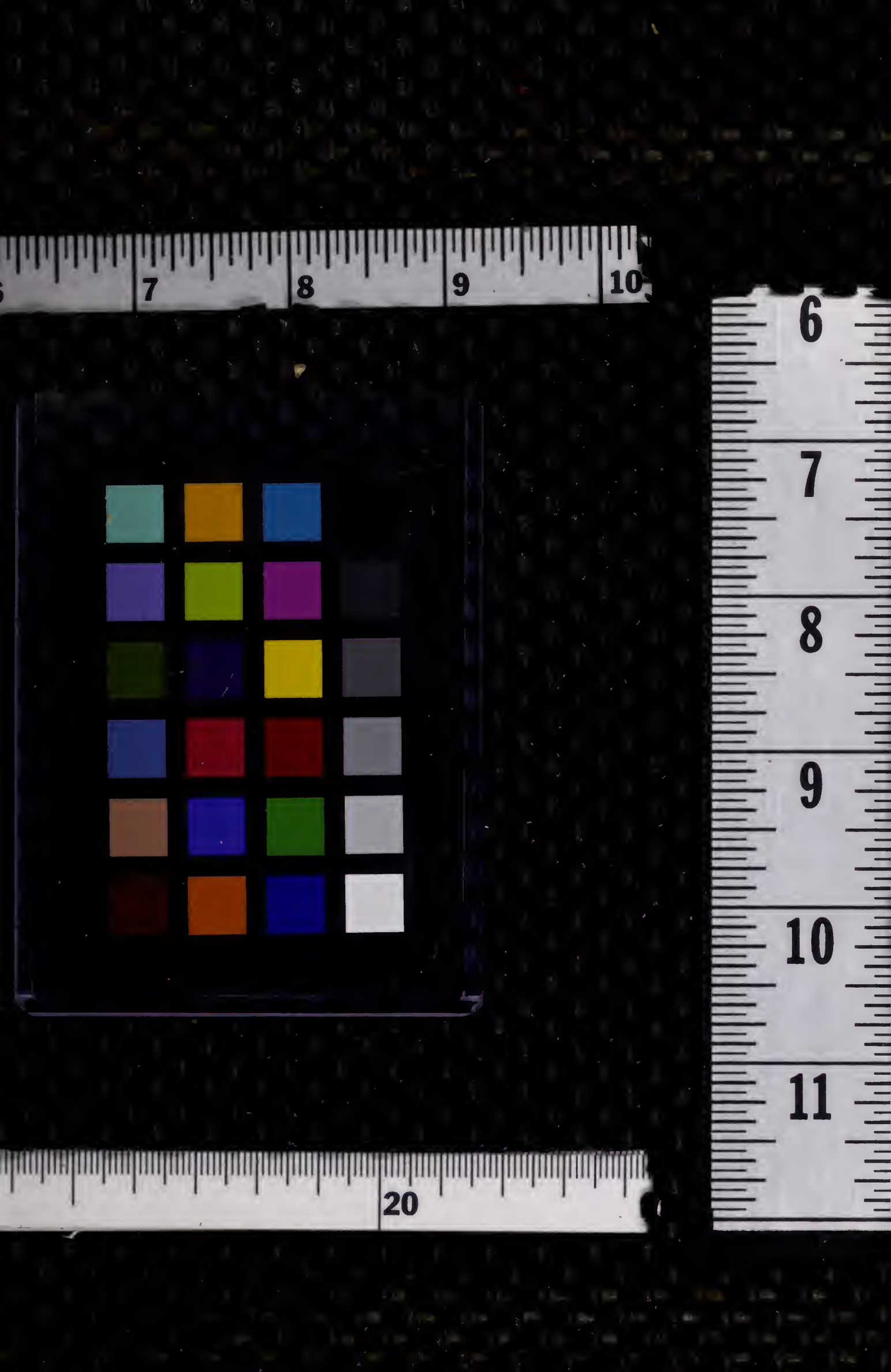
Wendeltreppe im Schlosse zu Blois.

Arkaden des Schlosses Anet, von Philibert de l'Orme. Ecole des Beaux-Arts in Paris.



Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris. Von Labrouste.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22266 0547


7
8
9
10
6
7
8
9
10
11
20

GON RULE CO.
1
U.S.A.
2
3
4
OREGON RULE CO.
U.S.A.
10 CM